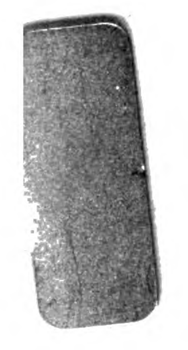
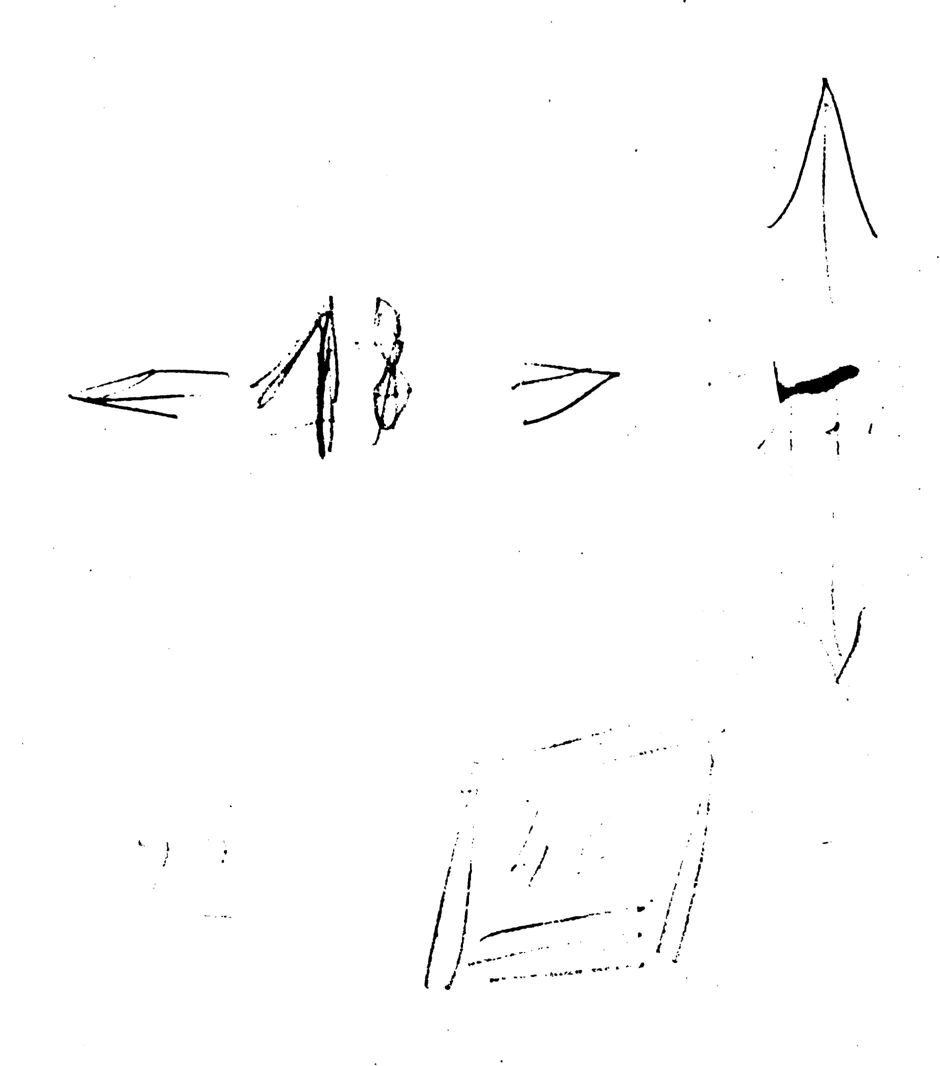
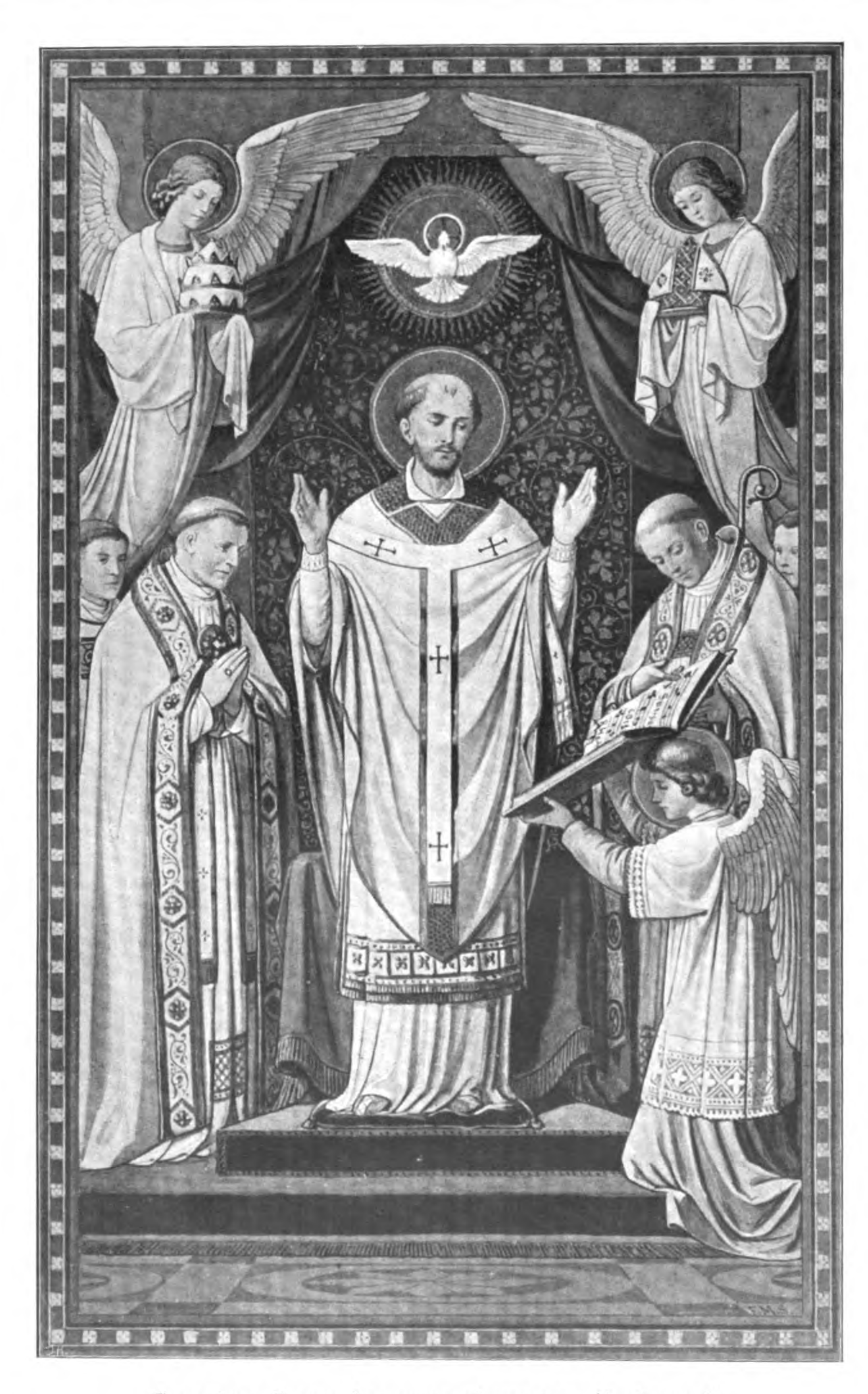

One Day
Circ
1908











Carmina Gregorius præsul renovavit et auxit
Quæ clerus dulci Domino modulamine solvat.

Reproduktion des Titelbildes zur Editio Vaticana Libri Gradualis. Gezeichnet von Fr. M. Schmalzl, C. Ss. R.
Mit Genehmigung der Vatikanischen Druckerei in Rom.

TYPIS FRIDERICI PUSTET, RATISBONAE.

Begleitwort des Herausgebers.

Zum 21. Male wagt das Kirchenmusikalische Jahrbuch seinen Gang in die Welt; zum ersten Male nicht mehr unter der bewährten Führung und Leitung seines Gründers und bisherigen Herausgebers. Überhäuft mit anderen literarischen Arbeiten hat Dr. Fr. X. Haberl Abschied genommen von dem nun zum blühenden Jüngling herangereiften Kinde und ihm seinen Segen mit auf den Weg gegeben: „Labore et constantia!"

Zwei Dezennien im Dienste der Wissenschaft — eine gewaltige Spanne Zeit, ausgefüllt mit Arbeiten und Mühen, aber auch mit Freuden und Erfolgen. Im Jahre 1876 erschien der 1. Jahrgang des „Cäcilienkalenders" seinem Zwecke entsprechend in populärer Form; nach einem Dezennium legte er sein leichtgeschürztes Gewand ab: aus dem „Cäcilienkalender" erstand das „Kirchenmusikalische Jahrbuch". Freilich wurde damit der Leserkreis kleiner, der Kostenaufwand aber größer, so daß im Laufe der Jahre wiederholt das Weiterbestehen des K. J. in Frage kam. Begeisterte Freunde und treue Mitarbeiter wußten immer wieder den ersterbenden Lebensfunken aufs neue anzufachen, so daß die Publikation trotz aller Fährlichkeiten treu ihrer Devise, der Wissenschaft und Kunst diente.

Und Wissenschaft und Kunst hatten es nicht zu bereuen. Ein Blick in die zwanzig Jahrgänge zeigt, daß sich in denselben aus dem Gesamtgebiete der kirchenmusikalischen Wissenschaft und Praxis ein reicher Schatz von fördernder Arbeit niedergelegt findet, darunter Beiträge von markanter Bedeutung für die junge Musikwissenschaft, ich erinnere nur an die bio-bibliographischen Studien des Herausgebers über die bedeutendsten Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts, speziell über Palestrina. Und um den Palestrinaforscher *κατ' ἐξοχήν* geschart stehen die Namen der verdientesten Musikforscher der Gegenwart, sogar solche, die der katholischen Kirchenmusik nicht ein direktes praktisches Interesse entgegenbringen. Am K. J. ist kein Freund der musikalischen Geschichte vorübergegangen.

Andererseits ist das hohe Ansehen, dessen sich die Publikation in wissenschaftlichen Kreisen stets erfreute, wohl der beste Beweis für seine innere Gediegenheit, und diese Überzeugung mag auch dem Gründer und bisherigen Herausgeber als Tribut der allgemeinen Dankbarkeit, als Lohn der unermüdlichen, aufopferungsvollen Tätigkeit gelten.

Wird es auch in Zukunft so sein?

Der neue Redakteur ist sich der Größe der Aufgabe wohl bewußt, die auf seine Schultern gelegt ist; er würde auch dem Anerbieten der Verlagshandlung kaum entsprochen haben, dürfte er sich nicht des persönlichen Rates und Verkehrs mit dem Schöpfer des K. J. erfreuen. Der Entschluß, das K. J. in seiner bisherigen Bahn weiterzuleiten, entspringt somit nicht nur der Verehrung, die dem verdienten Vorgänger gebührt, er ist auch das Resultat der Gemeinschaft der Kunstanschauung und Intentionen. Mut und Trost verstärkte dabei der Umstand, daß ein Kranz glänzender Namen, Gelehrte und Künstler, Theoretiker und Praktiker, darunter die ersten Autoritäten auf wissenschaftlichem Gebiete ihre Mitarbeit auch für die Zukunft zugesagt und die Früchte ihrer Geistesarbeit verheißen haben.

Das Arbeitsfeld ist ja ein gewaltiges. Die ureigenste Domäne des kirchlichen Gesanges seit der Kirche ersten Zeiten ist der gregorianische Choral; seiner Theorie und Praxis wird gemäß den Erlassen Pius' X. ein großer Teil der Arbeit gelten, mit Ausschluß unfruchtbarer Erörterungen, der historischen Wahrheit und der praktischen Ausübung dienend. Ihm zunächst steht die kirchliche Musik des sogenannten Palestrinastiles; hier bleibt der Forschung noch ein überaus weites Feld offen, bei aller Anerkennung des schon Geleisteten. Wenn die jüngste Gelehrtenarbeit sich der Polyphonie mit besonderem Eifer zuwendete, so will das K. J. auch weiterhin nicht nur derartigen Studien Raum darbieten, sondern auch der schönen Aufgabe eingedenk sein, die Errungenschaften alter Zeit dem Verständnis und der praktischen Übung der Gegenwart zu vermitteln. Auch die neuere Kirchenmusik sei nicht vernachlässigt: Vokal-, Instrumental- und Orgelmusik und nicht in letzter Linie auch das deutsche Kirchenlied haben ihren gesicherten Platz in der kirchlichen Liturgie und Kunst und damit auch im K. J. Für die Nutzbarmachung der Resultate der wissenschaftlichen Forschung wie für die Normierung der kirchenmusikalischen Praxis sollen



dem K. J. die liturgischen Gesetze auch fernerhin Pfad und Richtschnur angeben; wie dasselbe überhaupt in unverbrüchlicher Treue zu den Entscheidungen der obersten Autorität in kirchenmusikalischen Fragen, den Erlassen des Heiligen Vaters und der Ritenkongregation erstarkt ist, so werden diese Prinzipien ihm auch in Zukunft unantastbar und heilig sein.

Alle diese Disziplinen soll das K. J. umspannen, und ich hoffe, daß schon der vorliegende Jahrgang diesem Programm im wesentlichen gerecht wird.

Der erste Teil bietet zusammenhängende Darstellungen, die dazu bestimmt sind, den anerkannten wissenschaftlichen Charakter des K. J. weiter zu pflegen und dem Fortschritt unserer Erkenntnis zu dienen.

Die hohe Kulturaufgabe, die der katholischen Kirche von Anfang an zugefallen war: der abendländischen Musik befruchtende Schirmherrin zu sein, tritt uns in leuchtenden Farben vor Augen. Ein Blick in die Werkstätte der mittelalterlichen Choralkomponisten zeigt dem Liturgiker wie dem Choralisten gleich interessante neue Probleme, und was der Mönche Fleiß auf theoretischem und kompositorischem Gebiete in mächtigen Folianten zusammengetragen, wird aus ihren Werken zum erstenmal der Öffentlichkeit vorgelegt. Erfahrene Männer in der Theorie und Praxis würdigen die Tonschöpfungen der alten Meister und erschließen uns ihre künstlerische Eigenart; auch über den Lebens- und Werdegang weniger bekannter Tonsetzer versucht die Forschung einiges Licht zu verbreiten. Alte Dokumente künden von den kirchlichen Bestrebungen zur Wiederherstellung liturgischer Musik, und frommer Lieder-Quell, der einem alten Dichter aus gottbegeistertem Herzen strömte, feiert wieder seine Auferstehung.

Unter dem Titel „Kleine Beiträge" soll ein zweiter, neueingeführter Teil weniger umfangreiche Mitteilungen enthalten, die in freier, auch aphoristischer Form Interessantes zur musikalischen Wissenschaft und Praxis beisteuern, desgleichen kurze Erörterungen auf Gebieten, welche im ersten Teil keine Darstellungen finden konnten; ich halte eine solche Sammlung von wertvollen Notizen, Meinungsäußerungen usw., die sonst das Licht der Welt vielleicht gar nicht schauen würden, für instruktiv und dankbar.

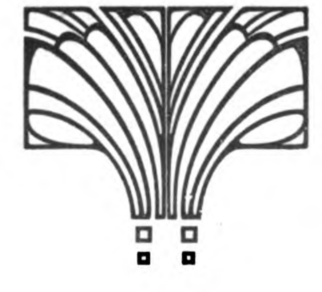
Was endlich den dritten Teil anlangt, so ist er ausgefüllt mit Kritiken und Referaten über eine Reihe der bedeutendsten Neuerscheinungen auf dem musikalischen Markte. Wenn nicht alle neuen Publikationen des ver-



gangenen Jahres besprochen werden, so liegt das in den notwendigen Rücksichten auf den Umfang des K. J., aber auch in dem Verhalten einzelner, meistens kleinerer Verleger begründet, die nicht Wert darauf zu legen scheinen, daß ihre Verlagswerke in einem „Jahrbuch“ figurieren.

Als ein gutes Omen für die Zukunft des K. J. mag erwähnt werden, daß die Zahl der Beiträge wesentlich gewachsen, der Preis aber trotz des neuen, splendiden Gewandes ein sehr mäßiger bleiben konnte; daß die Verlagshandlung hierbei auch ihrerseits es an Opfern nicht fehlen ließ, sei dankend hervorgehoben. Mögen die Interessenten dasselbe tun, damit das K. J. auch weiter seine Aufgabe und Ziele erreiche unter dem Schutze der heiligen Cäcilia, in Kraft seiner alten Devise:

„Labore et constantia!“



Inhaltsverzeichnis.

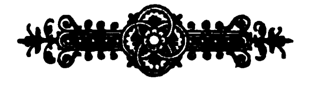
Aufsätze.

Kleine Beiträge.

Kritiken und Referate.

I. Bücher und Schriften.

II. Musik-Werke.





Der katholische Gottesdienst und die abendländische Musik.*

Von **Dr. F. X. Mathias — Straßburg.**

Mit berechtigtem Stolz darf der Musiker an der Schwelle des zwanzigsten Jahrhunderts zurückblicken auf die 19hundertjährige Entwicklung der abendländischen Musik. Ein Bild voll des reichsten Lebens, voll der wunderbarsten Mannigfaltigkeit, ein Bild von geschlossenster Einheit tut sich da vor seinem Geiste auf; ein Bild, das nicht jene tieferen Schatten offenbart, die der Reflex der historischen Entwicklung so mancher andern Seite des menschlichen Lebens zu bieten pflegt.

Die Kunst, deren Entfaltung sich ihm im Bilde zeigt, kann ja keine dauernde Verbindung mit dem Niedrigen eingehen; sie strebt gewaltsam nach oben, und wo sie in die Tiefe des menschlichen Elends hinabgelassen wird, da trägt sie alles empor, um es in reinerer Atmosphäre zu läutern, um es im Sonnenlicht des Ewigen zu verklären.

Tief im Süden, wo die neue Welt der alten die Hand gereicht, da sammelten sich, zu Beginn der christlichen Zeitrechnung, die vom antiken Osten herströmenden Wasser dieser heiligen Kunst. Sie mehrten und mehrten sich im Lauf der Jahrhunderte. Immer neue Quellen brachen allenthalben hervor, immer neue Bäche strömten zu. Und die Wasser hoben sich und drangen nach dem Norden und breiteten sich aus über den Westen und Osten, unbekümmert um die Riesendämme, die der Völkerschub vom Norden und Osten her Jahrhunderte lang ihnen in die Quere legte. Sie ergossen sich über das ganze Abendland, gingen immer höher und höher unter dem unausgesetzten Zufluß von immer neuen, von immer reicheren Fluten. Und auf ihrem Zug durch die Jahrhunderte krystallisierte sich die Hochflut zu einem weiten, rings umflossenen und ringsumher alles speisenden Gletschermeer, aus dem hellleuchtend drei gewaltige Riesengletscher hervorragen, überstrahlt von den Namen Palestrina, Bach und Beethoven, von denen die Flut von heute zehrt, von denen die Flut von morgen zehren wird, von denen man zehren wird durch alle Zukunft.

*** Öffentliche Antrittsvorlesung des Verfassers an der Universität Straßburg, gehalten am 27. Juli 1907.**



Aber nicht einsam und allein hat die abendländische Musik ihren Zug durch Europa angetreten. Sie tat es, gefolgt von vielen edlen und erhabenen Kulturgütern, sie tat es im Gefolge von höheren und höchsten Kulturfaktoren. Im Schatten der aufblühenden Kirche hat sie ihre Kraft gesammelt. Mit der Kirche ist sie gewachsen. Unter kirchlicher Vormundschaft ist sie als ein Glied des kirchlichen Kultus verblieben durch mehr denn anderthalb Jahrtausende. Und auch heute noch hat sie sich diesem Einfluß nicht entzogen.

Nicht selten ist darum, sowohl außerhalb als innerhalb der katholischen Kirche, das reale Verhältnis zwischen dem katholischen Gottesdienst und der abendländischen Musik kurz dahin bezeichnet worden, daß die abendländische Musik aus dem katholischen Gottesdienst herausgewachsen ist.

Das Wahre und das Falsche an dieser Behauptung durch die genauere Untersuchung des wechselseitigen Verhältnisses klarzustellen, ist bei der Bedeutung dieser beiden großen historischen Erscheinungen, des katholischen Kultus und der abendländischen Musik, von allgemeinem Interesse und kann auf die eine wie auf die andere nur ein helleres Licht werfen.

I.

„Die abendländische Musik ist aus dem katholischen Gottesdienst herausgewachsen." Dieser Ausspruch muß gleich von vornherein bedenklich klingen, wenn wir erwägen, daß nicht einmal die erste Form der abendländischen Musik, die uns im kirchlichen Gottesdienst begegnet, dem Schoß der Kirche selbst entsprossen ist. Man gibt heute allgemein zu, daß die Wurzeln des lateinischen Kirchengesangs in den Osten reichen, daß die griechische Musik und der jüdische Tempel- und Synagogalgesang für den liturgischen Choral in den wesentlichen Momenten maßgebend geworden ist. Selbst P. Wagner, der, als einer der letzten, in der ersten Auflage seiner „Einführung in die gregorianischen Melodien" (1895) dem spezifisch kirchlichen Ursprung der liturgischen Weisen warm das Wort gesprochen, kommt in der 2. Auflage desselben Werkes (1901) von seinem Standpunkt ab und gesteht neuerlich in einer kurzen Abhandlung über denselben Gegenstand, bei Weinmann, Geschichte der Kirchenmusik (1906) ganz rückhaltlos: „Die Zeit, in welcher man die liturgischen Lieder der lateinischen Kirche, die geschichtliche Grundlage unserer abendländischen Musik, für eine selbständige Schöpfung des Okzidents oder Roms ansah, ist längst vorüber."

Und wenn er gleich darauf bemerkt: „Was Rom angeht, so ist dieses in der Musik viel mehr empfangend und ordnend, als selbstschöpferisch gewesen. Aus der ganzen Peripherie der Kirche wirkten

die Kräfte auf das Zentrum ein, wo sie dann die ihrer Eigenart wohl zusagende Stelle angewiesen erhielten," so hat dies nicht bloß Geltung für die erste Form der katholischen Kirchenmusik. Auch die zweite Form, die der Mehrstimmigkeit, ist nicht eine Schöpfung der den Gottesdienst leitenden und ordnenden Kirche. Wäre sie dies, so hätte man wahrlich nicht den Anbruch des Mittelalters erwartet, um den Kultus mit dieser neuen Form zu bereichern; schon zur Zeit der vollen, definitiven Ausgestaltung der Kultformen, wie sie sich im Anschluß an die wesentliche Entfaltung des Dogmas vollzog, hätte man an die organische Einfügung der Mehrstimmigkeit in den so reichen künstlerischen Bau der Liturgie denken müssen. Aber erst als die nordischen Völker in die Kirche eingezogen und in ihr heimisch geworden waren, erst dann begegnen wir, und zwar bei diesen Völkern, den ersten Spuren der Mehrstimmigkeit. Dies berechtigt doch wohl zu dem Schlusse, daß der neue künstlerische Zuwachs zum Gottesdienst der Kirche von außen her zukam und zwar von jenen nordischen Völkern, deren natürliche, der Melancholie zuneigende psychologische Veranlagung, unter dem Einfluß des trüben nordischen Himmels, auf eine träumerische, harmonisch-mehrstimmige Ausdrucksweise hindrängte.

Nun erwarten wir aber, daß wenigstens die ideale Abklärung der Mehrstimmigkeit, wie sie sich, nach den Überschwenglichkeiten der beiden Niederländischen Schulen, im Palestrinastil in Rom selbst endgültig vollzogen hat, das Werk des kirchlichen Gottesdienstes ist. Hat doch das Konzil von Trient diesen Stil offiziell als dem Geist der Kirche besonders entsprechend gutgeheißen und dessen Einführung sogar direkt angeordnet.

Auch dieser Musikstil, den man mit Vorliebe als den „katholischen Kirchenmusikstil" κατ' ἐξοχήν zu bezeichnen pflegt, verdankt sein Entstehen nicht in erster Linie dem katholischen Gottesdienst. Denn beides, was diesen Stil besonders kennzeichnet, die strenge, lebendige Imitation auf der einen, der schlichte, getragene, mehr harmonisch wirkende Satz auf der andern Seite ist längst vorher außerhalb des kirchlichen Gottesdienstes vorbereitet und ausgebildet worden: Schon im vierzehnten Jahrhundert ward in Mittel- und Oberitalien, namentlich in Florenz, das weltliche Lied mit Instrumentalbegleitung, das Madrigal, die Caccia und Canzone, auf harmonischer Grundlage kontrapunktisch reich ausgestaltet worden. (Cfr. Riemann, Handbuch der Musikgesch. I, 2. S. 305ff.) Und was Italien begonnen, setzte Spanien, England und Deutschland im weltlichen Kunstlied fort, bei steter Vervollkommnung des Satzes, bei wesentlicher Ausbildung der Imitation, noch bevor die kirchenmusikalischen Produktionen der Niederländer ihre Aufmerksamkeit auf sich lenkten.

In der instrumentalen Figuralmusik, wie sie die Begleitung des außerkirchlichen Liedes durch das 14. u. 15. Jahrhundert hindurch bietet,

1*



finden wir also die dem Palestrinastil eigene Imitation zuerst ausgebildet und nicht in kirchlichen Werken, am allerwenigsten im reichen figurativen Wesen der gregorianischen Gesänge, wie dies noch vielfach behauptet wird.

Aber auch die Anfänge des schlichten Satzes, Note gegen Note, finden wir zuerst nicht in der Kirche, sondern im Haus und auf der Straße, in den neben den eben beschriebenen Kunstliedern sich entwickelnden volksmäßigen Tanzliedern des fünfzehnten Jahrhunderts, den Pavanen und Galliarden, den spanischen Estrambotes, den italienischen Frottolen und Villanellen, den „frischen teutschen Liedlein", den „Reutterliedlein" und „Gassenhawerlin." — Diese Vereinfachung des mehrstimmigen Satzes ward namentlich begünstigt und gefördert durch das neu auflebende Interesse für antike Literatur und Kunst. Sie ward geboten durch die Herübernahme von antiken Liedtexten mit ihren Metren, insbesondere durch die Vertonung horazscher Oden, wie sie von Celtes in Ingolstadt warm befürwortet, wie sie von seinem Schüler Tritonius, von Franziskus Bossinensis, Senfl, Hofhaimer u. a. vorgenommen wurde. — Zum Interesse fürs Formale: für die Wahrung der antiken Metren, trat aber auch das gesteigerte Interesse für eine getreuere Wiedergabe des Inhalts, für größere Wahrheit und Lebendigkeit des Ausdrucks, dem eine überkünstelte Mehrstimmigkeit schwere Fesseln anlegte. Es fand darum die einstimmige, metrische Deklamation in den Schulen eine eifrige Pflege und ließ die Vorzüge des musikalisch Einfachen, speziell der Einstimmigkeit, wieder mehr und mehr zum Bewußtsein kommen. — Und wenn eine Mehrstimmigkeit gleichsam als Fundament und Stütze zu einer solchen Melodie hinzutreten sollte, so war nur eine durchaus harmonisch gehaltene geeignet, der Einstimmigkeit die ihr eigene Wirkung zu belassen und sie womöglich zu steigern.

Alles das hatte sich unter dem Einfluß des Humanismus um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert allmählich herausentwickelt. Und nun kam die Reformation und machte sich diese neue Richtung ganz zu eigen. Sie entsprach ihren Wünschen um so besser, als sie es in ihrer gottesdienstlichen Ordnung mit Recht darauf absah, das gesamte Volk zu intensiverer Beteiligung heranzuziehen. Dieser werdende Stil, die schlichte Melodie und der schlichte harmonische Satz waren aber im höchsten Maße populär. Und so fand im allgemeinen die Umwandlung der komplizierten Mehrstimmigkeit zur einfacheren, mehr homophonen Schreibweise einen besonders günstigen Nährboden im protestantischen Gottesdienst. Der Einfluß dieser Schreibweise konnte aber um so weniger im Rahmen des protestantischen Gottesdienstes verbleiben, als diese, wie gesagt, einem allgemeinen, namentlich durch den Humanismus hervorgerufenen oder begünstigten Bedürfnis entsprach. Die neue einfachere Schreibweise dehnte sich allmählich aus auf das ganze Abendland und jetzt erst ward sie von der Kirche auf dem Konzil von Trient, in der



Form, die sie unter Palestrinas genialer Künstlerhand angenommen hatte, offiziell in den katholischen Gottesdienst eingeführt.

In derselben soeben aufgewiesenen Richtung zum Einfacheren, lag auch der größere, entscheidendere Umschwung, der sich bald nachher, um 1600, in der abendländischen Musik vollzogen. Nachdem die Monodie, wie soeben gezeigt, wieder zu Ehren gekommen, und selbst in der polyphonen a capella-Musik der Diskant, die Oberstimme zum eigentlichen Träger des Ausdrucks geworden war, bedurfte es nur noch der schärferen Hervorkehrung des Harmonischen, besser der weiteren Ausbildung des Akkordischen, um die instrumental und harmonisch begleitete Monodie in Schwung zu bringen. Dies vollzog sich namentlich durch die Entwicklung des Lautenspiels, wo die Praxis der Akkordgriffe ohne rechte Stimmführung sich ganz von selbst einstellte. Es fand die volle Zustimmung der Theorie, die sich nun in Zarlinos Geist zur vollen Erkenntnis des Wesens der Harmonie durchgearbeitet hatte; und der bezifferte Baß erwies sich als ein höchst einfaches, klares und bequemes Darstellungsmittel für die neue Stilart. Es bedurfte nur mehr eines entscheidenden Schrittes, und der neue Stil stand fertig da. Der Schritt wurde gemacht von den archaisierenden Gelehrtenkreisen der Bardi, Corsi, Strozzi, Galilei in Florenz beim Versuch der Wiederbelebung des griechischen Dramas. Und nun schritt die abendländische Musik in der Richtung der Oper, der Kantate, des Oratoriums, der selbständigen Instrumentalmusik, der Orchester- und der Kammermusik von Triumph zu Triumph immer weiter, die Kirche aber begnügte sich, ihr das zu entnehmen, was sich mit dem Wesen ihres Gottesdienstes vereinbaren ließ.

Keinen einzigen Musikstil hat demnach der katholische Gottesdienst aus sich heraus erzeugt, keinen einzigen hat er der abendländischen Musik geschenkt. Von anderswoher mußten dieser die Stilarten kommen, von der natürlichen Veranlagung der abendländischen Völker und von der mehr oder minder intensiven Betätigung ihrer Anlagen. Dabei bekundeten, wie wir gesehen, die romanischen Völker im allgemeinen eine besondere Neigung zur Leichtfaßlichkeit, Übersichtlichkeit und Klarheit, die germanischen zur Tiefe, Kompliziertheit und zum Geheimnisvollen. Aus der verschiedentlichen Durchdringung der beiderseitigen Betätigung auf musikalischem Gebiete erwuchsen im wesentlichen der abendländischen Musik ihre mehrfach nüancierten Stilarten. Und diese Stilarten stellte sie dem katholischen Gottesdienst zur Verfügung. Demgemäß ist nach dieser Richtung hin der kirchliche Gottesdienst der empfangende, die abendländische Musik aber der gebende Teil.

II.

Ist vielleicht nach einer andern Richtung hin das Verhältnis das umgekehrte? — Steigen wir einmal aus dem Gebiet des Formalen ins Reich des Idealen empor. — Bevor Christus in die Welt eintrat, standen die Kunstformen der alten Kulturvölker, mit Abrechnung der Hebräer, der Hauptsache nach im Dienste des Menschlichen. Denn die Gottheiten, mit denen sie den Himmel und die Erde bevölkerten, entsprangen ihrer eigenen Phantasie, waren mit menschlichen Vorzügen wie mit menschlichen Schwächen behaftet. Darum mußte bei ihnen die Musik, die als Sprache der am Erhabenen sich entfachenden Begeisterung mit innerer Macht über das Menschliche hinausstrebt, um die Verbindung mit dem Erhabenen, dem Geheimnisvollen und Ewigen zu gewinnen, nur ein kümmerliches Dasein fristen. — Das gilt selbst von der Musik des Volkes, bei dem das Formale die relativ höchste Vollendung erreichte: der Griechen.

Nun ging das Licht der Welt auf und warf seine helleuchtenden Strahlen rückwärts und vorwärts. — Rückwärts auf die der alten Welt bereits gewordenen göttlichen Offenbarungen; vorwärts auf die unabmeßbaren Gebiete einer neuen, geheimnisvollen Welt, als wunderbar prächtige, vielverheißende Morgenröte eines jüngsten Tages, an dem sich alles in reines Licht auflösen und der kein Ende mehr nehmen soll. — Indem nun die von diesem Licht ausgehende und es ganz in sich aufnehmende Heilsanstalt, die Kirche, die griechische Musikform mit dem jüdischen Tempel- und Synagogalgesang verband und in ihren Dienst nahm, füllte sie zunächst das schöngeformte griechische Gefäß mit dem erhabenen, ernsten Inhalt der nunmehr verklärten alttestamentlichen Offenbarung und hob dann das Ganze empor in die reinere, licht- und geheimnisvolle Sphäre des Neuen Testaments, des Testaments der Liebe. Gott der unnahbare, allmächtige Schöpfer des Weltalls, der nur in Blitz und Donner zu seinen Geschöpfen spricht, — aber auch Gott, der Allgute, der dem demütig sich vor Ihm Beugenden seine Huld nicht versagt, — Gott, der Allherrliche, der seine Schönheit ausgebreitet über Himmel und Erde, — Gott, der Allweise, der die Geschicke aller zum besten zu lenken versteht, — Gott, der unendlich Fruchtbare, der sein unendlich vollkommenes Wesen in 3 Personen setzt und diese Dreipersönlichkeit zum Ideal und Prinzip der Entfaltung seiner Herrlichkeit nach außen erhebt, — Gott der Vater, der die Menschheit gleich seinem eingebornen Sohn und um dessen Blutes Preis an Kindes Statt annehmen, sie im Heiligen Geiste heiligen und in der Gemeinschaft der Gottesfamilie der göttlichen Herrlichkeit auf ewig teilhaftig machen will, und die Menschwerdung des Sohnes und seine unbegreifliche Erniedrigung, sein Leiden, sein Tod, seine Auferstehung und Himmelfahrt, die Herabkunft des Hei-

ligen Geistes, — das Wohnen der drei göttlichen Personen unter den Menschen in Gnade, Wort und Sakrament und ihr wunderbarer, geheimnisvoller Liebesverkehr mit ihnen, — und was alles das Menschenherz, im Angesicht dieser göttlichen Größe, dieser Herrlichkeit und dieser Liebe an Furcht und Vertrauen, an Zerknirschung und Demut, an Glaube und Hoffnung, an Liebe und an Sehnsucht, an Dank und an hoher, heiliger Begeisterung empfindet — alles das ward nun mit einem Male in die bescheidenen antiken Ausdrucksformen gegossen. Was Wunder, wenn nun diese Formen sich weiteten, wenn sie schmolzen unter der Überschwenglichkeit und Glut dieses göttlichen Inhaltes und eine dem neuen Inhalt entsprechende, verfeinerte, veredelte, verklärte Gestalt annahmen. — Dieser Prozeß mußte sich um so schneller und um so vollkommener vollziehen, als die substantielle Schönheit selbst, der menschgewordene Logos, unter den Menschen auf den Altären weilte und bei der stetigen Wiederholung des großen Erlösungs- und Huldigungsdramas von Golgatha durch den Mund seiner menschlichen Stellvertreter fort und fort in diesen sich erneuernden Musikformen dem himmlischen Vater namens der Menschheit huldigte. — Vierfach war diese neue Kunst ins Gebiet des Übernatürlichen, des Göttlichen, Erhabenen und Geheimnisvollen hinaufgehoben: 1. dem Inhalt nach, denn die Gedanken, die dem neuen Gefühlsausdruck zugrunde lagen, waren Enthüllungen des menschgewordenen Wortes und des Heiligen Geistes, also göttliche und gottmenschliche **Gedanken**; 2. der musikalischen Form nach, denn diese war unter dem Einfluß des göttlichen Inhalts sowie der vom Altar in die Herzen der Sänger ausstrahlenden göttlichen Kraft geheiligt und geadelt worden — ward gottmenschliche **Musik**; 3. durch ihre Verbindung mit der poetischen Form, in die die göttlichen Gedanken gekleidet waren und die das gottmenschliche **Wort** darstellte, das Wort der Bibel und der unter göttlichem Beistand fixierten lebendigen Überlieferung; endlich 4. durch ihre engste Verbindung mit dem liturgischen Drama, der gottmenschlichen **Tat**, wie sie sich im latreutischen und eucharistischen Opfer vollzog.

Und dies vierfach geheiligte und künstlerisch geadelte Musikdrama, als ob es in dieser gedrängten, krystallisierten Form der Messe nicht genug erhebende und sittigende Kraft auf den Menschen ausstrahlen könnte, ward zugleich erweitert und ausgebreitet auf den ganzen Tag, im Offizium, und über das ganze Jahr, im Kirchenjahr, so daß, was sich täglich in der Messe in Kürze vollzog, mit Ablauf des Kirchenjahres in großen Dimensionen vor den Geist und die Seele des Christen drängte und ihm in reichlichem Maße die Früchte des welterlösenden Opfers zuwendete. Mit dem dramatischen Moment erweiterte sich aber naturgemäß entsprechend das poetische und musikalische zu einem wunderbaren, das ganze Jahr umspannenden musikalischen Dramenzyklus,



dessen einzelne Glieder das Ganze, dessen Ganzes die einzelnen Glieder in vollkommener Treue wiederstrahlten. Wie der Zug zum Altare sich ausgestaltete zu feierlichen Prozessionen, so weitete sich der Introitusgesang zu lang ausgesponnenen Prozessionsgesängen; wie das Staffelgebet seine Erweiterung erhielt in den Buß- und Sühnfeiern der Advents- und Fastenzeit, so fand das Kyrie eleison seine Steigerung in den langen Buß- und Klageliedern, und wie der Canon Missæ sich zergliederte in die Weihnachts-, Oster- und Pfingstfeier, so schlug auch das Sanctus und Benedictus in den nicht enden wollenden Weihnachts-, Oster- und Pfingstjubel über. Kurz, es entwickelte sich ein unübersehbarer Reichtum von Gesängen, die unausgesetzt von der Erde zum Himmel stiegen Gott zur Verherrlichung, den Menschen zur gnadenvollen Erhebung.

Zum würdigen Vortrag dieser Gesänge mußten aber Sängerschulen gegründet, der ganze Sängerdienst geregelt und finanziell für die Zukunft sichergestellt werden. Diese Aufgabe hat die Kirche gelöst und hat sich damit die ganze abendländische Musik verpflichtet, da damit erst die reale Vorbedingung zur Entfaltung des musikalischen Gottesdienstes und damit auch der abendländischen Musik gegeben ward.

Und nun stellten diese Sänger ihr ganzes Talent in den Dienst der heiligen Musik. Sie sangen innerhalb und außerhalb des Gottesdienstes. Arm und reich, hoch und nieder durften ihrem Gesang lauschen. Und so drang die Musik aus dem Gottesdienst heraus in die breitesten Volksschichten und bereitete den Boden, aus dem ihr immer und immer wieder neue Künstler erstehen sollten.

Und wie sie sich so nach innen festigte, breitete sie sich auch im Gefolge der katholischen Lehre und des katholischen Gottesdienstes nach außen hin aus. Wie für die Kirche selbst, so gab es auch für ihre Musik weder die Schranken der Nationen noch die der Zeiten. Sie erfüllte zugleich mit dem Evangelium das ganze Abendland und folgte den Glaubensboten in die entlegensten Weltteile. Wo das Kreuz sich erhob, da stieg zu ihm empor der süß duftende Weihrauch heiliger Gebetsweisen und ließ den Himmelstau der Gnade hineinträufeln in die Seelen der Neubekehrten und Neuzivilisierten. So ward die abendländische Musik durch den kirchlichen Gottesdienst gewissermaßen erhoben zur Weltmusik.

Über dieser glänzenden Ausbreitung nach außen vergaß aber die Kirche niemals, der Musik im Herzen des Abendlandes, ein immer festeres, einigendes Fundament zu unterlegen und sie zu immer reicherem Leben zu entfalten. Das materielle und soziale Fundament ward gefestigt durch die weitere Ausgestaltung der Sängerschulen an Kathedralen und in Klöstern, das künstlerische durch das konsequente Festhalten an der ersten kirchenmusikalischen Form, dem gregorianischen Choral,



dem die jung aufblühende Kirche bleibenden Wert eingehaucht hatte. Zum Prinzip des lebendigen Fortschritts aber ward die Aufnahme und Pflege neu erstehender Musikformen. Erst waren diese im Rahmen des Gottesdienstes bloß geduldet, bis sie durch einen langen Läuterungsprozeß zur vollen Abgeklärtheit vorgedrungen waren. Diese Läuterungsarbeit wurde aber selbst wieder von den kirchlich angestellten Musikern, sei es im Anschluß an den Gottesdienst, sei es unabhängig davon vollzogen. Und den Maßstab zur Läuterungsarbeit boten die bereits abgeklärten und anerkannt klassischen Formen der Vergangenheit.

Ein teilweiser Umschwung trat hierin erst ein, als beim Umsichgreifen humanistischer Bestrebungen auch auf musikalischem Gebiete, um die Wende des 16. Jahrhunderts eine größere Berücksichtigung des Menschlichen, Individuellen und Subjektiven im musikalischen Ausdruck sich geltend machte. Dafür waren noch keine eigentlichen Muster geschaffen, die mußten erst geschaffen werden. Soweit aber die Kirchenmusik in Frage kam, war auch für diese neue Ausdrucksweise das möglichst enge Anlehnen an die alten, das Göttliche, Ewige und Universale hervorkehrenden Meisterwerke geboten, falls die Kirchenmusik nicht aufhören sollte, Kirchenmusik, d. h. öffentlich-gottesdienstliche Musik zu sein.

Auf dieser Grundlage und nach dieser Richtung hin beeinflußte somit der katholische Gottesdienst die abendländische Musik, solange dieser Einfluß von außen nicht gehemmt wurde. Man wird gestehen, daß dieser Einfluß ein derart beherrschender war, daß man trotz des unabhängigen Entstehens der Tonformen die abendländische Musik als eine Frucht des katholischen Gottesdienstes bezeichnen durfte. Denn das, was das eigentliche Wesen der Musik ausmacht, was die Hauptsache daran ist, der Inhalt, ferner die Entwicklung, Ausgestaltung und Abklärung der von außen herkommenden Formen, endlich die besondern Eigenschaften, die die abendländische Musik auszeichnen, der hohe Grad ihrer Universalität nach Ort und Zeit, ihre Einheit und ihr bewunderungswürdiger Adel, alles dies kam ihr vom kirchlichen Gottesdienst, alles dies ist nur eine mannigfach abgestufte Teilnahme am Wesen des einen, heiligen, örtlich und zeitlich universalen, katholischen Gottesdienstes.

III.

Nun scheint aber der Einfluß des katholischen Gottesdienstes auf die abendländische Musik ein erstes Mal gewaltig erschüttert worden zu sein durch die Reformation, da große Ländergebiete des Abendlandes aus dem kirchlichen Verband ausschieden, somit, scheinbar wenigstens, ihre Musikpflege dem kirchlichen Einfluß entzogen wurde. Bei näherem

Zusehen ergibt sich aber, daß der Kirche immer noch wenigstens der indirekte Einfluß auf die Musikpflege jener Ländergebiete verblieb. Als hier nämlich die ersten kunstfeindlichen Strömungen verlaufen waren, knüpfte die Musikpflege wieder dort an, wo die unter kirchlichem Einfluß stehende abendländische Musikpflege stand. Nicht im Widerspruch zu dieser entfaltete sich die nun aufblühende protestantische Kirchenmusik, sondern in positiver Anlehnung an dieselbe und durch Weiterentwicklung der von der Kirche überkommenen positiven Momente. Wie das Bibelwort, so war auch dessen musikalische Umkleidung und Umkleidungsart mehr oder minder vollständig aus dem katholischen in den protestantischen Kultus übergegangen. Wenn aber hier bei kirchenmusikalischen Neuschöpfungen dem Individuellen, Subjektiven und Menschlichen mehrfach größerer Spielraum belassen wurde, so lag das nicht an einer Abweichung von der unter dem Einfluß der Kirche stehenden abendländischen Musikpflege von damals, sondern lediglich an der durch die neuen religiösen Anschauungen bedingten Verwischung des Unterschiedes zwischen Kirchenmusik und geistlicher Musik, öffentlich-gottesdienstlicher Musik und privat-gottesdienstlicher Musik, auf welch letztere sich nun die Kraft der Künstler vorwiegend konzentrierte.

Wie wenig übrigens die so sich entfaltende Musikpflege als Musikpflege dem Geist der Kirche widersprach, beweist am besten die Tatsache, daß die Kirche jederzeit aus der protestantischen Kirchenmusik, was sich immer mit dem Wesen ihres Gottesdienstes vereinbaren ließ, dankbar herübernahm, so namentlich die im protestantischen Gottesdienst zur höchsten Vollendung heranreifende Orgelmusik, speziell die Choralbearbeitung für Orgel, in der die Kunst der Niederländer eine schöne Nachblüte feierte. Schöner und rückhaltloser könnte wahrlich die Kirche die providentielle Aufgabe, die der protestantischen Kirchenmusik im Rahmen der abendländischen Musik und zugunsten des katholischen Gottesdienstes geworden ist, wohl kaum anerkennen.

Endlich trug aber auch die materielle und soziale Grundlage der hier sich entfaltenden Musikpflege den Stempel kirchlicher und katholischer Herkunft. Auch den großen protestantischen Meistern, wie sie sich um Joh. Seb. Bach scharen, darf darum die katholische Kirche das Wort zurufen, das ihr Herder in seinen „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit“ in den Mund gelegt hat: „Ohne mich wäret ihr nicht, was ihr geworden seid.“

Weit mehr schien der Einfluß des katholischen Gottesdienstes auf die abendländische Musik durch die Revolution des ausgehenden 18. Jahrhunderts und die darauffolgende Säkularisation erschüttert worden zu sein. Doch auch danach hat die abendländische Musik nicht



aufgehört, ihre Verbindung mit dem katholischen Gottesdienst zu wahren. Diese Verbindung liegt zunächst real vor in den materiellen Mitteln, die die Kirche zur Musikpflege geschaffen und die jetzt nur von andern Händen verwaltet werden. Der ideale Zusammenhang kommt aber fort und fort dadurch zum Ausdruck, daß, sooft ein moderner Künstler etwas Bleibendes, Großes und Erhabenes schaffen will, er immer noch lieber die Messe, das Requiem, die Passion, den Psalm zum Vorwurf nimmt, als Zarathustras Sprüche. Ja, Richard Wagners großes Kunstwerk ist nichts anderes als die mit modernen Mitteln und auf nationaler Grundlage durchgeführte Verwirklichung der Idee des großen internationalen und intersäkularen gottmenschlichen Weltdramas, das auf Golgatha seinen Anfang genommen, in Rom seine geniale künstlerische Ausstattung erfahren und bis auf den heutigen Tag das feste Rückgrat, zugleich die Quelle und das Vorbild alles höheren künstlerischen Schaffens geblieben ist.

Merkwürdigerweise ist dieser herrschende Einfluß des katholischen Gottesdienstes in den der Kirche fernstehenden Kreisen nie so klar erkannt und nie so stark ausgesprochen worden, wie in der Zeit, die uns von der Revolution trennt. Eine der glänzendsten Anerkennungen dieses Tatbestandes war gleich zu Anfang des 19. Jahrhunderts die Herübernahme und eifrige Pflege kirchlicher Vokalwerke durch den protestantischen Norden, durch die von Fasch und Zelter geleitete Berliner Singakademie und durch den von Friedrich Wilhelm IV. eigens hiefür ins Leben gerufenen Berliner Domchor. Energischer und begeisterter ist aber niemand für die Wiederaufnahme der alten kirchenmusikalischen Traditionen der katholischen Kirche eingetreten als der protestantische Rechtsprofessor und Musikästhetiker Thibaut in Heidelberg, ein Schüler Kants, ein Freund Zelters, Göthes und Schillers.

Sein Feuereifer trieb ihn sogar dazu, die leitenden Kreise der katholischen Kirche selbst auf die Größe ihrer Verantwortung für die abendländische Musikkultur, speziell für die Läuterung und Hebung des musikalischen Empfindens, nachdrücklichst hinzuweisen. „Was ihr Erhabenes und Würdevolles an Kirchenmusik nur ersinnen und wünschen möchtet,“ ruft er den Bischöfen und Erzbischöfen zu, „das liegt für euch in unsterblichen Meisterwerken aus achtzehn Jahrhunderten vor . . . Wollt ihr für alle Gelegenheiten der kirchlichen Feier eigentliche Kirchenmusik besitzen, so könnt ihr euch sogar schon mit dem hundertsten Teil der Kunstwerke der verflossenen 4 Jahrhunderte begnügen.“ (Cfr. Heuler, A. F. J. Thibaut, Über Reinheit der Tonkunst S. XXIII.) Als die französische Kammer in den siebziger Jahren den kirchenmusikalischen Dom- und Kathedralschulen ihre Unterstützung verweigerte, da hielt ihr in einem Memorandum Charles Gounod die doppelte These entgegen: 1. „Alle großen Musiker bildeten sich in der Schule der Domkirchen und des



Kirchengesanges; 2. die Unterdrückung der fraglichen Unterstützung bedeuten den Ruin wahrer und ernster Musik." (Cfr. Salzburger Vierteljahrschrift 1896 S. 119 ff.)

* * *

So liegt denn das Verhältnis zwischen dem katholischen Gottesdienst und der abendländischen Musik klar vor unseren Augen: Die abendländische Musik entnimmt den Naturanlagen der Völker die Formen und stellt sie in den Dienst des katholischen Kultus. Dieser aber füllt sie mit ewigem, göttlichem Inhalt, festigt, veredelt, verklärt und bereichert sie. Er sorgt für die innere Entwicklung wie für die äußere Ausbreitung. Er macht aus der abendländischen Musik das, was sie ist, jene geheimnisvoll aus der Erde und dem Himmel sich speisende Flut, die in fast kontinuierlichem Wachsen und Steigen sich über den gesamten Okzident verbreitet und denselben immer von neuem zum Zentrum und zum Ausgangspunkt der Weltmusik erhebt. Er schafft sie aus sich heraus, mit Abrechnung ihrer menschlichen Grundformen.

Aber gerade diese Einschränkung rückt den katholischen Gottesdienst selbst wie die abendländische Musik in ein schöneres, erhabeneres Licht. Letztere bleibt selbständiger, tritt somit mit größerer Selbständigkeit in den Gottesdienst ein, wird gottesdienstlicher. Ersterer wird größer, umfassender, sendet seine leuchtenden und verklärenden Strahlen über seinen Kreis hinaus ins Menschliche, Natürliche, um auch dieses positiv in seinen heiligen Dienst mit aufzunehmen.

Und beide zusammen gehen vollkommener auf im allgemeinen, göttlichen Weltplan, nach dem die Übernatur die Natur nicht umgehen, nicht zerstören, sondern in harmonischer Verbindung ergänzen und alles zu einem mächtigen, allumfassenden, gottmenschlichen Hymnus zusammenschließen soll, der als Abbild des menschgewordenen Logos von diesem selbst dem Dreieinigen immerdar gesungen wird.





Zur mittelalterlichen Offiziumskomposition.

Von **Dr. Peter Wagner—Freiburg** (Schweiz).

In seiner 1895 erschienenen Mélopée antique dans le Chant de l'Eglise Latine hat Fr. Aug. Gevaert als Erster den Antiphonen der mittelalterlichen Offiziumsbücher eine umfassende und eindringende Untersuchung gewidmet. Seine Aufstellungen über die Tonarten der Antiphonen, wie über die Zusammenhänge der Melodien mit der antiken Musik sind nicht unwidersprochen geblieben; auch sucht man neuerdings die Quellen des gregorianischen Gesanges eher in der orientalischen und der mittelgriechischen Musik. Ein bleibendes Denkmal großen Scharfsinnes bildet aber der Nachweis, daß der alte liturgische Gesang, wenigstens soweit die Antiphonen des Stundengebetes in Betracht kommen, der Hauptsache nach durch die Verwendung einer Reihe von typischen Singweisen charakterisiert ist, die mit verschiedenartigen Texten verbunden werden können. Gevaert erblickt in diesem Verfahren eine Nachwirkung der altklassischen Nomoskomposition; besser scheint die Erklärung, die Gastoué in seinem neuesten Werke dafür gibt (Les Origines du Chant Romain, 1907); er denkt an die orientalische Praxis der Hirmi, bei welcher in der Tat eine Singweise als künstlerisches Gefäß für verschiedenartige Texte verwendet wurde. Man kann als Analogon aber auch die Psalmodie heranziehen, die von jeher durch die Herrschaft einer einzigen Formel über alle Verse des Psalmes bestimmt ist. Gevaert hat seine Entdeckung an einem thematischen Katalog aller im 9. und 10. Jahrhundert nachweisbarer Antiphonen erläutert.

Die Anpassung einer liturgischen Melodie an die wechselnden Texte geschah nicht willkürlich, sondern vollzog sich nach bestimmten Normen, welche die fortschreitende Choralforschung noch einmal bloßlegen wird. Die Verbindung der Antiphonen miteinander innerhalb desselben Offiziums und Offiziumsteiles war jedoch freier; in der Wahl der melodischen Typen wie der Tonarten herrschte eine bunte Mannigfaltigkeit. Weder eine liturgische, noch eine künstlerische Rücksicht legte hier einen Zwang auf. Das ist dann die Signatur des Choraloffiziums bis zur Gegenwart geblieben. Leicht kann man sich von diesem Tatbestande überzeugen, wenn man sich die Melodien eines der älteren Offizien näher ansieht. Ich wähle dasjenige der heiligen Cäcilia und berücksichtige der Vollständigkeit halber auch die Responsoriem, die ähnlichen Normen folgen.



Die folgende Tabelle gibt über diese Dinge genügende Auskunft. Ich bemerke noch, daß die Rubrik A sich auf das Antiphonar des Hartker aus dem 10. Jahrhundert (Cod. St. Gallen 390—391, reproduziert in der Paléographie Musicale, tom. I. der 2. Serie, p. 348 ff.) und B auf das Antiphonar der Abtei St. Maur des Fossés aus dem 12. Jahrhundert bezieht (Cod. 12044 der Pariser Nationalbibl., fol. 210 ff.). Die lateinischen Ziffern bedeuten die Tonarten.[1])

Officium de S. Cæcilia.

In Vigilia ad Vesperas.

A.		B.	
Ant. Virgo gloriosa	I	Ant. Cæcilia famula	III

In primo Nocturno.

A.		B.	
Ant. Cæcilia virgo	VIII	id.	
„ Expansis manibus	VIII		
„ Cilicio Cæcilia	VIII		
„ Domine Jesu	VIII		
„ Beata Cæcilia	VII		
„ Fiat domine	VII		
Resp. Cantantibus organis	VIII	Resp. id.	
„ O beata Cæcilia	III		
„ Virgo gloriosa	VIII	„ Dilexisti	III
		„ Virgo gloriosa	VIII

In secundo Nocturno.

A.		B.	
Ant. Credimus Christum	II	id.	
„ Nos scientes	VII		IV
„ Cæcilia me misit	VII	Tunc Valerianus	VIII
„ Tunc Valerianus	VIII	Cæcilia me misit	VIII
„ Triduanas a domino	IV	id.	
		Accinxit fortitudine	VIII
Resp. Cilicio Cæcilia	VIII	Resp. Specie tua	VIII
„ Cæciliam intra	III	„ Cilicio Cæcilia	VIII
„ Domine Jesu	VIII	„ Cæcilia me misit	III
		„ Cæciliam intra	III

[1]) Die St. Galler Handschrift vermerkt die Tonarten der Antiphonen am Rande vermittelst der fälschlich sogenannten romanischen Vokale. Bei den Responsorien ist die Tonart durch die melodische Fassung der Verse sichergestellt.

Super III Cantica.[1])

Ant. Veni sponsa	VIII	Ant. Inventa bona	VIII
Resp. Beata Cæcilia dixit	V	Resp. Hæc est virgo	I
„ Cæcilia me misit	III	„ Domine Jesu	VIII
„ Dum aurora nocti	VII	„ Beata Cæcilia	V
		„ Dum aurora	VII

In Matutinis Laudibus.

Ant. Cantantibus organis	I	id.	
„ Est secretum	IV		
„ Valerianus in cubiculo	VII		
„ Benedico te pater	VIII		
„ Cæcilia famula	III		
„ Dum aurora	I		VIII
		„ Virgo gloriosa.	I

Ad Cursus.

Ant. Cæcilia virgo	VIII	Nicht besonders vermerkt.	
„ Cilicio Cæcilia	VIII		
„ Domine Jesu Christe	VIII		
„ Beata Cæcilia	VII		

Ad Vesperas.

Ant. Cantantibus organis und die andern der Laudes.		Nicht besonders vermerkt.	
Resp. Cæciliam intra	III		
Ant. Simile est	IV	Ant. Virgo gloriosa.	I

Der Text dieser Antiphonen und Responsorien ist der Hauptsache nach aus der Leidensgeschichte der heiligen Căcilia gezogen; außerdem hat Psalm 44, der bekanntlich die meisten Gesangstexte für die Feste heiliger Jungfrauen liefert,[2]) die Resp. Dilexisti justitiam (℣. 8 und 5), und Specie tua (℣. 5 und 3) beigesteuert; die Ant. Veni sponsa, Ant. Inventa bona und das Resp. Haec est virgo gehören zu dem allen heiligen Jungfrauen gemeinsamen Gesangsgute.

Auf die Abweichungen der beiden Bücher in der Folge und Zahl der Gesangstücke braucht nicht eingegangen zu werden; doch mag die verschiedene Tonart der Ant. Nos scientes, Caecilia me misit (II. Nokturn) und Dum aurora (Laudes) wenigstens erwähnt werden. Uns

---

[1]) Die Pariser Handschrift überschreibt: Ad Canticum.

[2]) Alcuin nennt diesen Psalm den Psalmus de S. Maria, weil sehr viele Texte des Muttergottesoffiziums ihm entstammen. (Migne, patr. lat. 101, 563); vergl. meine Einführung 2. Auflage I. 73. Doch verdankt ihm auch das Offizium der heiligen Jungfrauen sehr viele Stücke.



interessiert mehr die Feststellung, daß ein bestimmtes Prinzip in der Ordnung der Stücke nach ihren Singweisen oder Tonarten nicht zu erkennen ist; höchstens wäre eine gewisse Bevorzugung des VIII. Tones hervorzuheben, dessen freundliche und helle Farben besonders die I. Nocturn auszeichnen. Auch da aber, wo Tonartengleichheit vorherrscht, ist die typische Melodie verschieden.

In dieser Weise sind die alten Offizien römischen Ursprunges eingerichtet; noch die heutigen Choralbücher tragen diese wichtige Eigenart der ursprünglichen römischen Ordnung zur Schau: Freiheit in der Wahl der melodischen Typen und in der Folge der Tonarten. Mit Recht haben die Komponisten neuerer Offizien sich meist sogar dann an die alte Praxis gehalten, wenn sie es unternahmen, sie mit eigenen Singweisen zu versehen.

* * *

In der Geschichte des Stundengebetes und -Gesanges bedeutet das 10. Jahrhundert den Beginn eines neuen Zeitalters. Die Entstehung neuer Offizien außerhalb Roms gab den Anstoß zu ihrer Umgestaltung in Text und Musik. Eine ausführliche pragmatische Darstellung dieser Verhältnisse würde im Zusammenhang darzulegen haben, wie damit allmählich die liturgischen Stilunterschiede ins Wanken gerieten, wie die Komponisten die antiphonischen und responsorialen Formen durcheinanderwarfen; wie statt der bisher unumschränkt herrschenden acht responsorialen Psalmtöne neue, mehr oder weniger geschickt komponierte eingeführt wurden; wie nicht selten die neuen Singweisen sich mehr durch Reflexion in der Komposition, durch rhetorisches Pathos als durch melodische und rhythmische Frische und Ursprünglichkeit auszeichnen usw. Alle diese Wandlungen harren ihres Erforschers; bisher ist das Verhältnis der beiden Epochen mittelalterlicher Offiziumskomposition einer gründlichen und auf ausreichendem Quellenmaterial beruhenden Untersuchung noch nicht gewürdigt worden. Was darüber hie und da zu lesen ist, ist zweifellos gut gemeint, aber ohne die unerläßliche, umfassende Kenntnis des Gegenstandes geschrieben worden.

An der Spitze der neuen Bewegung steht das Offizium oder, wie man sagte, die Historia[1]) de Ss. Trinitate. Dem Texte nach stammt sie von Stephan von Lüttich († 920) oder seinem Zeitgenossen und Freunde Hucbald von St. Amand, dem Verfasser der Musica Institutio, dem lange auch die Musica Enchiriadis zugeschrieben wurde.[2]) Um gleich in den Gegenstand einzutreten, stelle ich die Gesangstücke nach den beiden schon erwähnten Dokumenten (A und B) in Tabellen zusammen.

[1]) Also bezeichnete man die Gesamtheit der Antiphonen und Responsorien eines Offiziums. Vergl. „Einführung" l. c. 134 und 311.

[2]) Vergl. „Einführung" l. c. 306.



Officium de Ss. Trinitate.

In Vigilia ad Vesperas.

A.		B.	
Ant. Gloria tibi	I		
„ Laus et perennis	II	id.	
„ Gloria laudis	III		
„ Laus deo patri	IV		
„ Ex quo omnia	V	Resp. Deum time	II
„ Gratias tibi	I	id.	

In primo Nocturno.

A.		B.	
Ant. Adesto deus	I		
„ Te unum	II	id.	
„ Te semper idem	III		
		Ant. Te invocamus	IV
		„ Spes nostra	V
		„ Libera nos	VI
Resp. Benedicat nos	I		
„ Benedictus dominus	II	id.	
„ Quis deus magnus	III		
		Resp. Honor, virtus	VI

In secundo Nocturno.

A.		B.	
Ant. Te invocamus	IV	Ant. Caritas pater	VII
„ Spes nostra	V	„ Una igitur	VIII
„ Libera nos	VI	„ Verax est	VIII
		„ Gloria et honor	I
		„ In patre manet	III
		„ Sanctus, sanctus	V
Resp. Magnus dominus	IV		
„ Gloria patri	V		
„ Honor, virtus	VI	Resp. Tibi laus	VII
		„ Summæ trinitati	VII

In tertio Nocturno.

A.		B.	
Ant. Caritas pater	VII	Ant. Ex quo omnia	V
„ Verax est	VIII		
„ Una igitur	VIII		
Resp. Summæ trinitati	VII	Resp. Magnus dominus	I
„ Benedicamus patri	VIII	id.	
„ Te deum patrem	IV		
		„ O beata trinitas	IV

Ad Laudes.

Ant.	O beata et benedicta	VII		I
„	O beata benedicta	VII		II
„	O vera summa	VII		III
„	O vera summa	VII	id.	IV
„	Te jure laudant	VII		V
„	Benedicta sit creatrix	IV		VI

Ad Vesperas.

Ant.	Benedicta sit sancta	I	Ant.	Adesto	I
„	Gloria et honor deo	III	„	Te unum	II
„	In patre manet	VI	„	Te semper	III
„	Sanctus, sanctus	VIII	„	Te invocamus	IV
„	Gloria et honor	VIII	„	Te deum patrem	IV
„	Benedictio et claritas	VIII			

Gegenüber den älteren, der gregorianischen Ordnung angehörigen Offizien, die nur prosaische Texte zu Hilfe nehmen, höchstens nebenbei ein Gesangstück mit metrisch gebautem Text einflechten,[1]) stellt das Officium de Ss. Trinitate ein interessantes Gemisch von poetischen und prosaischen Texten dar.[2]) Die Verfasser oder vielmehr Kompilatoren der alten römischen Offizien legten nicht so viel Gewicht auf kunstreich geformte Texte. Sie nahmen die meisten aus dem Gebetbuch der Kirche, der Bibel; auch die Lebens- und Leidensbeschreibungen der Heiligen steuerten geeignete Stücke bei. Die Texte der alten Offizien sind also entweder inspirierte oder solche, die von der Kirche approbiert und für die liturgischen Lesungen herangezogen wurden. Daß zumal die römische Kirche der Aufnahme neuerer, dichterischer Werke in die Liturgie abgeneigt war, lehrt die Tatsache, daß die Hymnen erst vom 12. Jahrhundert an dauernden Platz in ihr erhielten, während sie in andern Kirchen schon längst Heimatsrecht besaßen.[3])

Außerhalb Roms stand man den Offizien anders gegenüber, und sobald man einmal die altübliche Norm der Gesangstexte verließ und

[1]) Näheres darüber in der „Einführung“ l. c. 301.

[2]) Vergl. ebenda S. 306.

[3]) Bezeichnend ist auch, daß Rom dem Feste der heiligen Dreifaltigkeit lange abwehrend gegenüberstand; erst im 14. Jahrh. trat es als gleichberechtigt neben die andern für die ganze Kirche vorgeschriebenen Feste. Vergl. Bäumker, Geschichte des Breviers S. 346 und die Paléographie Musicale IX. p. 40. Damit stimmt überein, daß, während das Offizium in St. Gallen nach Ausweis des Antiphonars des Hartker schon im 10. Jahrh., und in französischen Klöstern nach dem Zeugnis des Antiphonars von St. Maur des Fossés spätestens im 12. Jahrh. bekannt war, die römischen liturgischen und Gesangbücher es noch später nicht erwähnen. Auch das Antiphonar Cod. 601 der Kapitelsbibliothek von Lucca (Paléographie Musicale IX) aus dem 12. Jahrh. kennt es nicht.

freieren Schöpfungen Aufnahme gewährte, regte sich von selbst der Wunsch, diese in dichterische Formen zu kleiden. Diese Rücksicht bestimmt die Form bei weitem der meisten der zahlreichen neuen Offizien der zweiten Hälfte des Mittelalters. Das Officium de Ss. Trinitate schlägt den neuen Weg ein; seine Nachfolger gehen weiter und schaffen das vollständige, poetisch geformte Offizium. Damit war die Hymnenform für den größten Teil des Offiziums in Permanenz erklärt.

Ebenso einschneidend ist der Einfluß der neuen Richtung auf die Entwicklung der liturgischen Gesangsformen. Hier ist die Ablehnung der älteren Melodietypen in die Augen springend; man will zu den neuen Texten neue Singweisen. Damit verschiebt sich allmählich das Ideal der kirchlichen Melodik. An die Stelle der alten, allgemeiner gehaltenen, weniger dem individuellen Ausdruck nachgehenden Formen treten freiere, subjektivere Schöpfungen, die ein intimeres Verhältnis zum Texte erstreben. So wenigstens wird die Sache heute gern dargestellt. Aus der Benützung derselben Melodie für verschiedene liturgische Gesangstexte hat man gelegentlich gegen den traditionellen Choral den Vorwurf abgeleitet, er gehe in der Umkleidung des liturgischen Wortes schematisch vor, ohne eine Ausdeutung durch künstlerische Mittel zu erstreben. Wie notwendig es aber ist, in solchen Fragen die Untersuchung möglichst auszudehnen, ergibt sich gerade hier: die Väter der freien antiphonischen und responsorialen Komposition haben sich nämlich einem viel unkünstlerischeren Verfahren unterworfen, indem sie die Offiziumsstücke nach dem Prinzip der numerischen Tonartenfolge komponierten. Man vergleiche nur in der St. Gallischen Handschrift das Trinitatisoffizium. In der ersten Vesper steht die erste Antiphon in der I., die zweite in der II. Tonart usw. Die drei Nokturnen ordnen in gleicher Weise Antiphonen und Responsorien; jede der Gesangsgattungen bildet eine fortlaufende Reihe, welche die drei Nokturnen durchläuft. Die letzten Stücke der dritten Nokturn sind frei, weil die Tonartenreihe mit der zweiten Antiphon und dem zweiten Responsorium beendet ist. Die Pariser Handschrift (B) wendet dasselbe Prinzip auf die Gesänge der Laudes und den größten Teil der zweiten Vesper an.

Es wird wohl niemand in dieser Tonartenbehandlung das Resultat einer künstlerischen oder liturgischen Notwendigkeit erblicken. Sie ist doch nur eine interessante Spielerei; man könnte sie zur Methode Guidos in Parallele stellen, die 5 Vokale mit je einem Tone zu identifizieren und danach neue Melodien sich zusammenzustellen.

Merkwürdig ist nun, daß gerade dieser Aufbau des Offiziums de Ss. Trinitate für die meisten neuen Offizien maßgebend geworden ist, die der zweiten Periode angehören; die in Prosa abgefaßten, namentlich



aber die metrisch oder rhythmisch gebauten Partikularoffizien stehen im Banne des Tonartenschemas, die einen mehr, die andern weniger. Als Hermannus Contractus († 1054) sein Offizium der heiligen Afra komponierte, nahm er die Tonartenfolge des Trinitatisoffiziums zum Vorbild (vergl. Cod. Aug. 60 der Bibl. Karlsruhe), und in der genannten Pariser Handschrift sind die folgenden Offizien ganz oder teilweise danach disponiert: de S. Vincentio (fol. 48 ff. die beiden ersten Nokturnen), de Cathedra S. Petri (fol. 61 ff. erste Nokturn und Laudes), de S. Baboleno (fol. 146 ff. das ganze Offizium), de S. Petro (fol. 151 ff. Antiphonen der ersten Nokturn), de S. Arnulfo (fol. 161 ff. das ganze Offizium); ferner Partien der Offizien der heiligen Maria Magdalena (fol. 163 ff.), der Inventio S. Stephani (fol. 167), der Nativitas b. Mariæ (fol. 181), de S. Matthæo (fol. 186) und de S. Clemente (fol. 212 ff.).

In der letzten Zeit hat sich die Forschung mit Vorliebe den Offizien der heiligen Franziskus von Assisi und Antonius von Padua zugewendet, die den um 1250 gestorbenen Franzikaner Julian von Speier zum Verfasser haben.[1]) Auch für seine Stellung in der Choralgeschichte ist dabei einiges abgefallen. Da man aber versäumte, die Kompositionen Julians in ihren geschichtlichen Zusammenhang hineinzustellen, hat man ihre Bedeutung um ein Gewaltiges überschätzt; ja man pries ihn als den Hauptvertreter einer engern Verbindung von Wort und Ton in der mittelalterlichen Choralmusik und den Besieger der frühmittelalterlichen schematischen Komposition. Die einmal ins Dithyrambische geratene Geschichtschreibung erklärte ihn für den Rich. Wagner des 13. Jahrhunderts. Zu solchen Urteilen kann man wohl kommen, wenn man aus der Entwicklung der mittelalterlichen Musik nur ein paar Punkte kennt, die sich zufällig dem Beobachter darbieten. Der geschichtliche Tatbestand ist aber ein viel nüchternerer, auch Julian von Speier hat nämlich beide Offizien nach dem Schema der Tonartenfolge komponiert und seinen Kompositionen ist es ebenso ergangen, wie den Schöpfungen der alten Zeit: man hat auch sie mit den verschiedensten Texten in Verbindung gebracht.

---

[1]) Man vergl. J. E. Weis, Julian von Speier, Forschungen zur Franziskus- und Antoniuskritik, zur Geschichte der Reimoffizien und des Chorals. (Veröffentlichungen aus dem Kirchenhist. Seminar München, Nr. 3), München 1900; P. Hilarius Felder, Die liturgischen Reimoffizien auf die Heiligen Franziskus und Antonius, Freiburg (Schweiz) 1901; P. Emil Michael S. J., Geschichte des deutschen Volkes vom dreizehnten Jahrhundert bis zum Ausgang des Mittelalters. Vierter Band. Deutsche Dichtung und deutsche Musik während des dreizehnten Jahrhunderts. Freiburg im Breisgau 1906, S. 336. Über die textliche Verfassung der Offizien Julians vergl. meine Einführung 2. Aufl. I, S. 312.

Für diese Behauptungen sei hier der Beweis angetreten. Ich führe zunächst die Initia der Antiphonen und Responsorien beider Offizien mit der Angabe ihrer Tonart vor.[1])

Officium de S. Francisco (Julian von Speier).

Ad primas Vesperas.

		Tonart
Ant.	Franciscus vir catholicus	I
„	Cœpit sub Innocentio	II
„	Hunc sanctus præelegerat	III
„	Franciscus evangelicum	IV
„	Hic creaturis imperat	V
Ad Magn. Ant.	O stupor et gaudium	VI

In primo Nocturno.

Ant.	Hic vir in vanitatibus	I
„	Excelsi dextræ gratia	II
„	Mansuescit, sed non penitus	III
Resp.	Franciscus ut in publicum	I
„	In dei fervens opere	II
„	Dum pater hunc persequitur	III

In secundo Nocturno.

Ant.	Pertractum domi verberat	IV
„	Jam liber patris furiæ	V
„	Ductus ad loci præsulem	VI
Resp.	Dum seminudo corpore	IV
„	Amicum quærit pristinum	V
„	Audit in evangelio	VI

In tertio Nocturno.

Ant.	Cor verbis novæ gratiæ	VII
„	Pacem salutem nuntiat	VIII
„	Ut novis sancti merita	I
Resp.	Carnis spicam contemptus	VII
„	De paupertatis horreo	VIII
„	Sex fratrum pater septimus	I

Ad Laudes et Vesperas et per Horas diei.

Ant.	Sanctus Franciscus præviis	II
„	Hic prædicando circuit	III
„	Tres ordines hic ordinat	IV

[1]) In der erwähnten Schrift von P. Felder habe ich die Melodien der Franziskus- und Antoniusoffizien nach zwei Handschriften des 13. Jahrh. veröffentlicht.

Ant.	Doctus doctrice gratia	V
„	Laudans laudare monuit	VI
Ad Bened. Ant.	O Martyr desiderio	VII
Ad Magn. Ant.	O virum mirabilem	VIII

In derselben Weise ist das Antoniusoffizium komponiert. Man vergleiche:

Officium de S. Antonio (Julian von Speier).

Ad primas Vesperas.

Ant.	Gaudeat ecclesia	Tonart I
„	Sapiente filio	II
„	Qui dum sapientiam	III
„	Augustini primitus	IV
„	Quorum vitam moribus	V
Ad Magn. Ant.	O proles Hispaniæ	VI

In primo Nocturno.

Ant.	Quasi secus alveum	I
„	Monte Syon prædicat	II
„	Conterit miraculis	III
Resp.	Funditur insontium	I
„	Optans fore socius	II
„	Fervet ad martyrium	III

In secundo Nocturno.

Ant.	Grave cor querentium	IV
„	Contra virum sanguinum	V
„	Laus perfecta profluit	VI
Resp.	Dono sapientiæ	IV
„	Pauperum collegio	V
„	In doctrinæ poculis	VI

In tertio Nocturno.

Ant.	Gaude quondam sæculi	VII
„	Nobis fac propitium	VIII
„	Duc in montem Domini	I
Resp.	Vitam probant vilitas	VII
„	Si quæris miracula	VIII
„	Sanctus hic de titulo	I

Ad Laudes et Vesperas et per Horas diei.

Ant.	Domus ab Antonio	II
„	Lætus tuo jubilat	III
„	Totus in te sitiens	IV



Ant. Cœli, terræ, marium	V
„ Sono tubæ, tympano	VI
Ad Bened. Ant. Gaude felix Padua	VII
Ad Magn. Ant. O Jesu perpetua	VIII

Wie man sieht, ist die numerische Folge der Tonarten in beiden Offizien gewahrt, für die Antiphonen wie für die Responsorien. Die erste Vesper bildet eine in sich abgeschlossene Reihe; mit der ersten Nokturn beginnt eine neue Zählung, die dann das ganze weitere Offizium hindurchläuft, so daß eine neue Reihe immer wieder mit der ersten Tonart einsetzt, wenn eine frühere mit der achten abgeschlossen hat.

Ich glaube nicht, daß es von besonderer künstlerischer Selbständigkeit und Individualität zeugt, wenn man, wie Julian es tat, die 31 Gesangstücke des Offiziums in ein derartiges, vorher festgelegtes Tonartenschema hineinzwingt. Am allerwenigsten ist es gerechtfertigt, mit Julian eine neue Epoche der mittelalterlichen Choralgeschichte zu eröffnen. Nicht einmal der Ruhm gebührt ihm, als erster ein ganzes Offizium im numerischen Tonartenschema komponiert zu haben. Die erwähnten Offizien der Pariser HS. 12044 sind sämtlich älter wie die Julianischen. Julian hat also lediglich einen Brauch adoptiert, der schon lange vor ihm in Geltung stand, und überhaupt für die jüngern, nicht römischen Offizien seit dem 10. Jahrh. charakteristisch ist. Wäre er der Künstler, mit dem Bestreben, in neuer Weise „den Sinn des Wortes im Tone zu verkörpern", oder „jede Idee mit einem Tongefüge zu begleiten, welches gerade diese Idee in musikalisch wirkungsvollster Kraft zum Ausdruck bringt", wie man gemeint hat, so hätte er sich doch wohl kaum dazu hergegeben, seine musikalischen Inspirationen in eine so schematische Form zu gießen.

Den individualistischen Charakter, den man den Antiphonen und Responsorien Julians zuschreibt, hat seine eigene Zeit nicht gekannt, ebensowenig wie die Folgezeit. Anders wäre es nicht zu erklären, daß Julians Melodien nicht selten auf andere Offiziumstexte übertragen wurden, die mit den Offizien des heiligen Franziskus und Antonius das Metrum teilten. Von dem Franziskaner John Peccham, Erzbischof von Canterbury († 1292), der wohl noch ein Zeitgenosse Julians war, stammt ein gereimtes Offizium de Ss. Trinitate, das in poetischer wie musikalischer Hinsicht eine Nachahmung des Julianischen Franziskusoffiziums ist. Dasselbe ist dem Text nach von Dreves in den Analecta hymnica medii ævi, V. S. 19 ff. veröffentlicht worden. Ich beschränke mich daher hier auf die tabellarische Wiedergabe der Gesänge mit der Tonartenbezeichnung:[1])

[1]) Die Melodien fand ich in Cod. 6. fol. 67ª der Bibliothek der hochw. PP. Minoriten zu Freiburg i. d. Schweiz.



Officium de Ss. Trinitate (John Peccham).

Ad primas Vesperas.

Ant.	Sedenti super solium	I
„	Sequamur per suspirium	II
„	Si nosse vis hæc gemina	III
„	Lux non decisa radium	IV
„	Æterno patri gloria	V
Ad Magn. Ant.	O Seraphim jucunditas	VII

In primo Nocturno.

Ant.	Cœlum terramque digitis	I
„	De deo deus prodiens	II
„	Leventur cordis ostia	III
Resp.	Confirmat hoc mysterium	I
„	Qui cœli fecit ambitum	II
„	Arcani dat indaginem	III

In secundo Nocturno.

Ant.	Excelso regi gloriæ	IV
„	O paucis quondam trinitas	V
„	Descendit dei filius	VI
Resp.	Quod Abraham ad ostium	IV
„	Æterna mundi serie	V
„	Quis aquis vestem tribuit	VI

In tertio Nocturno.

Ant.	A cœli, terræ termino	VII
„	Supernæ lucis radius[1])	VIII
„	Cor cantet, vox et opera	I
Resp.	Candor lucis, perpurum	VII
„	A veterani facie	VIII

Ad Laudes et per Horas.

Ant.	Quam clara testimonia	II
„	Cum laudibus et jubilis	III
„	In te, fons vitæ, sitiunt	IV
„	Tres in fornacis medio	V
„	Laudet factura Dominum	VI

---

[1]) Hier steht irrtümlich in der von mir benutzten Handschrift die Psalmformel des IV. Tones angegeben.



Ad Bened. Ant. Quam felix cœli civitas	VII
Ad Magn. Ant. Æterna mens dum flectitur	VIII

Mit Ausnahme der Ant. O Seraphim jucunditas zum Magnificat der ersten Vesper haben alle Gesangstücke Note für Note die entsprechenden Singweisen des Julianschen Franziskusoffiziums.

Demselben Franziskanerantiphonar entnehme ich die folgenden Antiphonen des Officium de S. Clara, das ganz dieselben Melodien aufweist:[1])

Aus dem Officium de S. Clara.

Ad primas Vesperas.

Ant. Jam sanctæ Claræ claritas	I
„ Mundi totius gloriam	II
„ Hæc in paternis laribus	III
„ Sacra spirat infantia	IV
„ Hanc et papa Gregorius	V
Ad Magn. Ant. Duce cœlesti numine	VII

Ad Laudes et per Horas.

Ant. Post vitæ claræ terminum	II
„ Agnes ad agni nuptias	III
„ Sicut sorore prævia	IV
„ Honorat Christi dextera	V
„ Laudans laudare studeat	VI
Ad Bened. Ant. Novum sydus emicuit.	VI

Ad secundas Vesperas.

Ant. O virgo clarens vespere	VI
„ Clara, dei famula	VI

Ein altes, ebenfalls in Franziskanischen Büchern überliefertes Offizium des Festes Mariä Heimsuchung ist in gleicher Weise den Julianschen Singweisen verpflichtet. Ich begnüge mich auch hier mit der Angabe eines Teiles des Offiziums:

Aus dem Officium de Visitatione S. Mariæ.

Ad primas Vesperas.

Ant. Accedunt laudes virginis	I
„ Divo repletur munere	II

[1]) Die vollständigen Texte dieses Offiziums und des folgenden der Visitatio vergl. bei Dreves, Analecta hymnica V. S. 157 und XXIV. S. 89.



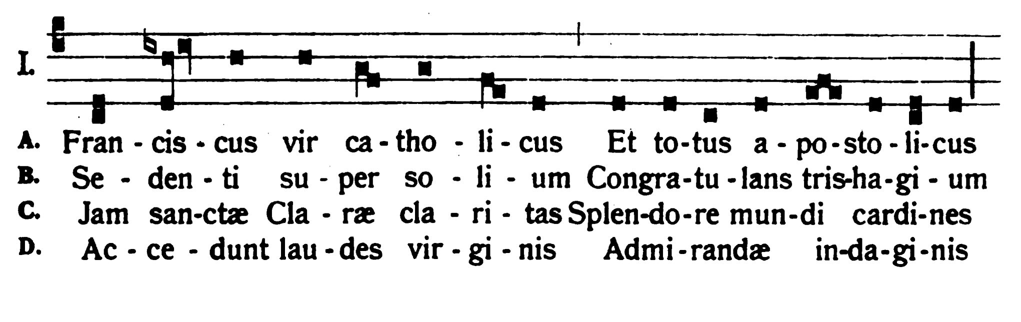
Ant.	Accendit ardor spiritus	III
„	Monstrans culmen dulcedinis	IV
„	Carisma sancti spiritus	V
Ad Magn. Ant.	Acceleratur ratio	VI

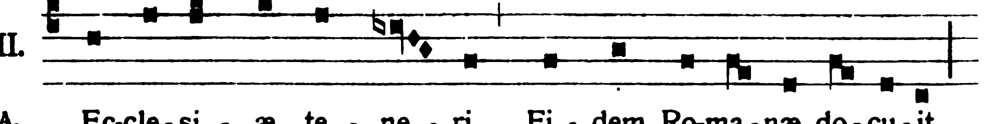
Ad Laudes et per Horas.

Ant.	Sacra dedit eloquia	I
„	Tunc exultavit animus	II
„	Vera humiliatio	III
„	Magna perfecit dominus	IV
„	Maria tribus mensibus	V
Ad Bened. Ant.	Adiutrix visitatio	I
Ad Magn. Ant.	Jesu, redemptor optime	VI

Wollte man in die Einzelheiten eintreten, so wäre der Nachweis nicht schwer, daß die Weisen Julians die Reflexion nicht nur in ihrer tonartlichen Ordnung, sondern auch in dem Gefüge der Melodik zur Schau tragen. Doch werden die vorgelegten Tatsachen genügen, um ihren Platz in der Choralgeschichte festzulegen. Der Umstand aber, daß Julians Ordensgenossen die neu aufkommenden und ihnen besonders zusagenden Offizien mit seinen Schöpfungen ausstatteten, weist die Auffassung einer besonders individuellen Tonsprache Julians zurück.

Sehen wir uns dies Verfahren näher an. Ich lege hier die erste Antiphon des Franziskusoffiziums mit den verschiedenen ihr untergelegten Texten vor. A ist der Text des Franziskusoffiziums, B derjenige de Ss. Trinitate, C derjenige de S. Clara, D derjenige der Visitatio.





A. Ec-cle-si - æ te - ne - ri Fi - dem Ro-ma - næ do - cu - it
B. Se - raphi - ci cla - mo - ris Cum pa - tre lau-dat fi - li - um
C. Mi - ri - fi - ce com - ple - vit Cu - ius per-fe-cta sancti-tas
D. No - vi - ter pro-mul - ga - tæ, En vi - si - tat E - li - sa-beth



III.

A. Pres-by-te-ros-que mo-nu-it Præ cunctis re-ve-re-ri.
B. In-dif-fe-rens prin-ci-pi-um Re-ci-pro-ci a-mo-ris.
C. In de-vo-tas pro-pa-gi-nes Ve-lo-ci-us ex-cre-vit.
D. Ma-ri-a ma-ter ip-sa-met Cœ-li-ca pro-bi-ta-te.

Unser erstes Interesse nimmt die Melodie selbst in Anspruch. Untersucht man sie auf ihre melodische Eigenart, so kann man eine gewisse Dreiteiligkeit an ihr feststellen. Je zwei Verse gehören so zusammen, daß der erste mit einer Bewegung nach oben beginnt (die freilich sogleich umgebogen wird), während der jedesmalige zweite Vers sich in der Tiefe hält. Das Verhältnis von Hebung und Senkung wiederholt sich demnach dreimal. Ich habe die drei Bestandteile der Antiphone mit I, II und III bezeichnet. Von den sechs Versen schließen die beiden ersten und die beiden letzten mit der Tonica ab, während Vers 3 und 4 durch Kadenzen auf F und C Abwechslung schaffen. Mit Ausnahme des Anfangs verläuft die Antiphone fast ausschließlich in schrittweiser Bewegung, die, weil das Normale in der choralischen Melodie, einen außergewöhnlichen Eindruck kaum zurückläßt. Man wird den Aufschwung zu Beginn der Melodie charakteristisch finden. Darauf ist zu entgegnen, daß genau dieselbe Wendung Dutzende von Choralantiphonen des I. Tones beginnt. Ich erwähne hier einige aus dem Antiphonar von Lucca (XII s. Paléographie Musicale IX) gezogene Beispiele:

A-mi-ce	S. 116
Ante di-em	186
At-ten-dite	313
Col-li-gite	107
Ec-ce vir-go	17
Il-li ho-mines	163
In om-nibus	287
In-tra-vit	135
Muro tu-o	308
Obtu-le-runt	219
Præ-ce-ptor	311
Quadra-gin-ta	172
Quis e-nim	273
Si du-o	154
Tu so-lus	217 u. s. w.

Also die einzige Wendung, die sich bedeutsam aus der schrittweisen Bewegung der Antiphone heraushebt, gehört zum vielgebrauchten Gut antiphonischer Melodik. Daß der Ambitus der Antiphone sich der bekannten theoretischen Norm einfügt, sei nur nebenbei bemerkt. Zusammenfassend muß gesagt werden, daß die Antiphone eine künstlerische Inspiration besonderer Art in keiner einzigen Note verrät. Höchstens könnte man das Bestreben des Komponisten hervorheben, eine Melodie zu schaffen, welche die modale Eigenart der ersten Tonart ausprägt; die Figur auf Franziskus charakterisiert gerade viele Stücke dieser Tonart. Eine originale Wendung in der Melodie ist nicht vorhanden.

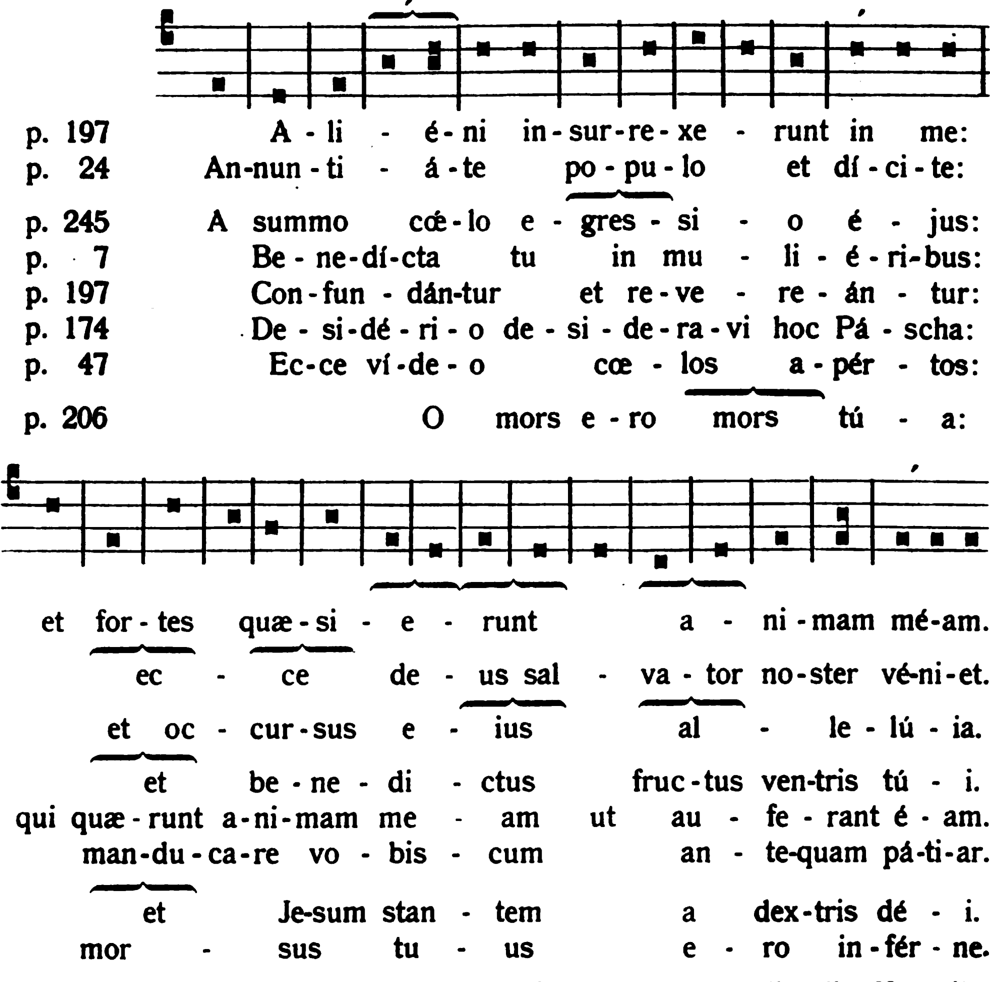
Wie verhält sich aber die Melodie zu ihrem Texte? ist seine musikalische Umkleidung eine eigenartige, aus einem Sichversenken in die Gedanken- und Empfindungswelt der Worte herauskonzipierte? Beide schmiegen sich so einander an, wie das bei zahllosen andern Choralmelodien zutrifft. Die Singweise entwickelt sich in vernünftigen Linien, ohne Stokkung und Stoß, wirkt wie die meisten Choralmelodien durch Hebung und Senkung; der Text läßt sich mit ihr fließend zusammen aussprechen und das Ganze macht einen harmonischen Eindruck. Legt man aber an die Antiphone den Maßstab einer besondern Ausdeutung der Worte durch die Melodik, so versagt sie. Der Aufschwung bei Franziskus kann nach dem vorigen als besondere Interpretation nicht gelten. Die Worte et totus apostolicus sind so bedeutungslos wie möglich wiedergegeben. Im vierten Vers erwartete man für das Wort Romanae eine auszeichnende Figur, es bildet ja die logische Spitze des Gedankens; aber auch da bewegt sich die melodische Linie in gleichgültiger Weise innerhalb eines sehr engen Tonraumes. Es wäre ein leichtes, zahlreiche Antiphonen der älteren Periode namhaft zu machen, die den Text in interessanterer Weise illustrieren, als es hier geschehen ist.

Die Unterlegung der Julianschen Melodie unter die Texte B, C und D ist Silbe für Silbe vorgenommen, also auf eine lediglich schematische Art; weder die äußere, sprachliche Form noch der Inhalt der neuen Worte hat bei der Operation irgendwelche Berücksichtigung erfahren. Der Vorwurf, den man der gregorianischen Melodiebehandlung gemacht hat, trifft demnach mit derselben Schärfe das Verfahren der jüngern Zeit. Ja man kann weiter gehen und behaupten, daß mit Ausnahme der Hymnen, Psalmtöne und ähnlicher Gebilde, die von Anfang an durch die Benutzung einer und derselben Singweise für mannigfache Texte gekennzeichnet sind, die Melodien der alten Zeit niemals in einer so schematischen Art behandelt wurden, wie diejenigen des Julianschen Offiziums. Die Verfasser der römischen Offizien wahrten sich immer eine gewisse Freiheit, um den wechselnden Ansprüchen der Texte gerecht zu werden. Die folgende Tabelle vermag ihr Vorgehen



zu beleuchten. Sie bietet eine bekannte Antiphone des vierten Tones mit acht verschiedenen Texten verbunden.

Aus Kod. 601 Lucca (Paléographie Musicale IX).



Wir haben hier eine Probe der Kunst vor uns, die die Kompilatoren der römischen Gesangbücher meisterhaft handhabten, eine und dieselbe Singweise derart für verschiedene Texte nutzbar zu machen, daß die Rechte des Textes und alle Eigenheiten melodischer oder rhythmischer Art, auf denen die Wirkung des Gesanges beruht, gewahrt bleiben. Hier herrscht eine große Anpassungsmöglichkeit des melodischen und rhythmischen Stoffes, also Freiheit und Beweglichkeit; zugleich aber erkennen wir Normen dieser Anpassung, vernünftige Regelmäßigkeit. Man singe sich einmal die Antiphone O mors vor; sie fließt natürlich und selbstverständlich dahin. Daneben halte man die Antiphone Annuntiate; wer es nicht weiß, daß hier die Variation eines Typus vorliegt, wird sie für eine Originalschöpfung halten.

Ich glaube, daß jeder Sänger, der für das Schöne einer melodischen und rhythmischen Linie Verständnis besitzt, das Verfahren der Väter der alten römischen Gesangsordnung demjenigen vorziehen wird, das an den Melodien Julians erprobt wurde.

Nur ungern verzichte ich darauf, auch an einem Responsorium die Eigenart Julians und die ganz schematische Verwendung der Singweise für neue Texte nachzuweisen. Ebenso muß ich mir ein Eingehen auf die Vermischung der verschiedenen Gesangstile versagen, die Julians Offizien mit andern vor und nach ihm kennzeichnen. Die alten römischen Lieder sind in dieser Beziehung von einer bewunderungswürdigen Zweckmäßigkeit und offenbaren konsequent durchgeführten Stilcharakter. Die Offizien der späteren Zeit bedeuten eine allmählich von der Höhe der alten herabsteigende Kunst. Julian aber hat dem Choral weder neue Elemente zugeführt, noch auch alte in neuer, selbständiger Weise verarbeitet. Nicht eröffnet er eine neue Periode der Choralmusik, sondern er steht mitten in der neuen Zeit, die das Trinitatisoffizium im 10. Jahrhundert inauguriert. Seine Kompositionen ragen vor ihren Vorbildern durch keinerlei eigene Züge hervor. Möge darum das Märchen von der epochemachenden Wirksamkeit Julians in der Choralgeschichte bald aus wissenschaftlichen und populären Büchern verschwinden![1])

* * *

Die schematische Disposition der Offiziumsstücke nach der Tonartenreihe kennzeichnet besonders das Offizium des 13. Jahrhunderts, welches die Werke Julians, seiner meisten Vorgänger und Nachfolger überdauert hat: dasjenige de Corpore Christi. Die Messe des Festes (eingesetzt 1264 durch Urban IV) bedient sich selbst bei eigenem Text älterer Melodien (Introitus Cibavit stammt vom Montag nach Pfingsten, das Graduale Oculi omnium vom 20. Sonntag nach Pfingsten, das Alleluja mit seinem ℣. Caro mea hat eine sehr schöne Melodie, die z. B. die Messe des heiligen Laurentius mit dem Texte Levita Laurentius verbindet, die Sequenz Lauda Sion hat ihre Singweise von der Sequenz zum heiligen Kreuz Laudes crucis attollamus, das Offertorium und die Communio haben eigenen Text, aber die entsprechenden Melodien der Pfingstsamstagmesse); das Offizium dagegen weist viele eigene Singweisen auf, wenn auch Entlehnungen älterer nicht fehlen (z. B. das Responsorium Immolabit ist dem ℟. Te sanctum dominum des heiligen Michael nachgebildet, das ℟. Accepit Jesus dem ℟. Beata viscera der Weihnachtsmatutin und das ℟. Misit me dem ℟. Verbum

[1]) Schon P. Ambrosius Kienle, der hochverdiente Choralforscher, ist der Überschätzung Julians mit zahlreichen aus tiefer Sachkenntnis herausgeschöpften Feststellungen entgegengetreten, in der Schweiz. Rundschau, 3. Jahrg. S. 190 ff.



caro desselben Festes). Die tonartliche Verfassung der einfachen Stücke erhellt aus folgender Tabelle:[1])

Officium de Corpore Christi.

In primis Vesperis.

Ant.	Sacerdos in æternum	I
„	Miserator dominus	II
„	Calicem salutaris	III
„	Sicut novellæ	IV
„	Qui pacem	V
Ad Magn. Ant.	O quam suavis	VI

In primo Nocturno.

Ant.	Fructum salutiferum	I
„	A fructu frumenti	II
„	Communione calicis	III
Resp.	Immolabit hœdum	I
„	Comeditis carnes	II
„	Respexit Elias	III

In secundo Nocturno.

Ant.	Memor sit dominus	IV
„	Paratur nobis	V
„	In voce exultationis	VI
Resp.	Panis quem ego	IV
„	Cœnantibus illis	V
„	Accepit Jesus	VI

In tertio Nocturno.

Ant.	Introibo ad altare	VII
„	Cibavit nos	VIII
„	Ex altari tuo	VI
Resp.	Melchisedech vero	V[2])
„	Calix benedictionis	I

---

[1]) Ich folge dem Franziskanerbrevier des 13. Jahrh., dem ich für P. Felders oben erwähnte Schrift die Melodien Julians entnahm.

[2]) Daß hier ursprünglich die (auch heute noch hier stehenden) ℟. Qui manducat (VII. Ton) und ℟. Misit me (VIII. Ton) gestanden haben, dürfte keinem Zweifel unterliegen. Übrigens vermerkt die Handschrift für die dritte Nokturn noch die ℟℟. Unus panis (I. Ton), Homo fecit (VI. Ton), Ego sum panis (V. Ton) und Vere sacratum (VI. Ton). Sie hatten offenbar den Zweck, die dritte Nokturn bis zu der für die Laudes angesetzten Zeit auszudehnen, so daß zwischen beiden keine Pause stattfand.

Ad Laudes et per Horas.

Ant. Sapientia ædificavit	I
„ Angelorum esca	II
„ Pinguis est panis	III
„ Sacerdotes sancti	IV
„ Vincenti dabo	V
Ad Bened. Ant. Ego sum panis	I
Ad Magn. Ant. O sacrum[1])	V

Die spätmittelalterlichen Bücher, wie die Drucke bis zur Gegenwart enthalten noch andere Beispiele einer solchen Ordnung, freilich meist nur in geringerer Ausdehnung. Ich verweise nur auf einige Stücke der Offizien der Inventio S. Crucis, der Exaltatio S. Crucis, des Erzengels Gabriel, und aus neuerer Zeit des Festes der 7 Schmerzen Mariä und des heiligen Joseph.

Zum Schlusse sei noch die Frage gestreift, woher diese merkwürdige Technik stamme. Bei ihrer Beantwortung wird in die Wagschale gelegt werden müssen, daß die griechische Liturgie ähnliches aufzuweisen hat; sie kennt Troparien, deren Teile sich der Reihe nach in den acht Tonarten bewegen, von der ersten angefangen bis zur achten. Also berichtet uns der griechische Musikgelehrte Philoxenus in seinem 1869 zu Konstantinopel erschienenen „Lexikon der griechischen Kirchenmusik“ s. v. Antiphone. Vergl. Cabrol, Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie Bd. I. Sp. 2488 s. v. Antiphone. Der lateinische Choral könnte demnach hier wie in so vielen anderen Dingen ein griechisches Vorbild nachgeahmt haben.

---

[1]) Es ist interessant, mit dem obigen Offizium des Weltklerus dasjenige des monastischen zu vergleichen; z. B. an der Hand des Liber Responsorialis, Solesmes 1895, fol. 120 ff.






Ein anonymer Musiktraktat aus der ersten Zeit der „Ars nova".

Von Dr. **Johannes Wolf—Berlin.**

Die an musikalischen Quellenschriften des Mittelalters reiche Bibliotheca Amploniana zu Erfurt bewahrt in dem unscheinbaren Pergamentbande in 8° 94 eine Sammlung von Traktaten, welche in nicht wenigen Punkten unsere Kenntnis von der Entwicklung der musikalischen Theorie zu fördern vermögen. Neben Arbeiten bedeutender Lehrer des cantus planus wie Oddo von Clugny, Guido von Arezzo, Johannes Cotto finden sich in ihm die Werke hervorragender Mensuraltheoretiker; Pseudo-Aristoteles begegnet als Repräsentant der ars antiqua und der bisher unbekannte Petrus dictus palma ociosa neben einigen anonymen Meistern als Vertreter der ars nova. Das aus dem Jahre 1336 stammende wertvolle Compendium de discantu mensurabili compilatum a fratre petro dicto palma ociosa werde ich demnächst vorlegen. Hier sei vorerst das weniger umfangreiche Compendium totius Artis Motetorum allgemeiner Kenntnis erschlossen.

Nur wenige Seiten (68ᵇ—70ᵃ) des stark durch Mäusefraß beschädigten Sammelbandes umfassend und wahrscheinlich noch in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts niedergeschrieben, führt es uns mit kurzen und klaren Worten in die Musiktheorie der ersten Dezennien der ars nova ein. Dem Verfasser ist die Notationspraxis der letzten Zeit der ars antiqua noch vertraut. Er wurzelt mit seinem Denken noch so tief in dieser Periode, daß er wie Philippe de Vitry und Theodoricus de Campo zu den Denkmälern jener Zeit, wie sie uns im „Roman de Fauvel" erhalten sind, greift, um seine Lehren zu veranschaulichen, und ihre Kenntnis voraussetzend sich mit der Anführung begnügt. Gewisse Übereinstimmungen in der Terminologie lassen den Verfasser als einen Zeitgenossen des Johannes de Muris erkennen. Treuer als die meisten Traktate jener Zeit spiegelt der seine den Entwicklungsprozess der ars nova aus der ars antiqua wieder. Klar erkennen wir, wie jener Satz Frankos von Köln „De semibrevibus autem idem est iudicium ac de brevibus in regulis prius datis" (Gerbert III 5ᵇ) die Richtschnur für die Entwicklung abgegeben hat. Das Verhältnis von longa zu brevis wurde vorbildlich für semibrevis und minima. Wie eine brevis recta und altera, so unterscheidet unser Anonymus auch eine semibrevis und minima recta und



altera, termini technici, die ich mich nicht erinnere anderswo angetroffen zu haben. Neu ist auch der Begriff minimæ additæ für vier Noten im Werte von 3 minimæ, neu die Bezeichnung der nach oben und unten gestrichenen semibrevis als fusella, ein anderer Ausdruck für die dragma, der an das fusiel des Theodoricus de Campo erinnert und an das spätere fusa anklingt. Beide Wertbezeichnungen minima addita und fusella oder vosella habe ich nur noch in einer derselben Zeit entstammenden bisher unbekannten Ansbacher Handschrift nachweisen können. Alle Anzeichen, auch die Pausenlehre, deuten darauf hin, daß wir die Abfassung des Traktates, der augenscheinlich französischer Provenienz ist, in die Zeit um 1340 zu setzen haben.

Der Text ist klar überliefert. Nur wenige Änderungen wie die Unterscheidung von e und æ, c und t sind von mir vorgenommen worden.

Compendium totius Artis Motetorum.

Primo punctus quadratus vel nota quadrata est duplex, vel est caudatus vel non. Si caudatus, hoc fit tripliciter: vel ad dexteram partem tantum vel ad sinistram partem vel ad utramque. Si tantum ad dexteram, tunc est longa ut hic: ▪▪. Si tantum ad sinistram, tunc est brevis, ut hic: ▪▪. Si ab utraque parte, hoc fit dupliciter: aut dextra pars est longior sinistra et tunc est longa ut hic: ▪▪, vel sinistra pars est longior et tunc est brevis, ut hic: ▪▪. Ulterius si punctus quadratus non est caudatus, tunc est brevis ut hic: ▪.

Dictum est de brevibus et longis non ligatis, quomodo formatæ[1]) sunt. Ulterius dicendum est de formationibus aliarum, primo de formatione semibrevium, secundo minimarum, tertio semiminimarum, quarto de minimis additis, quinto de fusellis. Exemplum de formationibus omnium, primo semibrevis ♦, secundo minimæ ♩, tertio semiminimæ ♪, quarto minimæ additæ ♪, quinto de formatione fusellæ ♦.

Dictum est de formationibus notularum non ligatarum, dicendum est de valore earum et primo de longis. Longa simpliciter valet tria tempora et est perfecto perfecta: ▪▪▪▪. Longa per accidens fit imperfecta et hoc est, quando sola brevis sequitur eam vel antecedit in computatione perfectionum ut hic: ▪▪|▪▪, vel valor ut hic: ▪▪|▪▪, vel in cantu imperfecto ut in uno moteto Au diex vn poray tenor et in multis

[1]) Im Ms. formata.



aliis motetis. Etiam aliquando fit imperfecta per mutationem coloris: exemplum in tenore de Garyson. Et e contrario fit perfecta per mutationem coloris: exemplum in tenore de In arboris et a simili in multis. Imperfecta duo tempora valet ut hic: ■ ■ ■.

Dictum est de longis, ulterius dicendum est de brevibus. Et est brevis duplex, scilicet recta brevis et altera brevis. Recta brevis valet unum tempus ut hic ■. Altera brevis fit, quando duæ breves ponuntur inter duas longas vel ante longam vel post longam; tunc secunda brevis fit altera ut hic: ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■, vel si duæ remaneant ultra computationem perfectam ut hic: ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■. Et illud est intelligendum, quando cantus cantatur de modo perfecto, quia, quando cantus est imperfectus, tunc omnes breves sunt æquales.

Dictum est de longis et brevibus, dicendum est de semibrevibus. Semibrevis est duplex, scilicet recta semibrevis et altera et hoc in tempore perfecto. Recta semibrevis valet solam semibrevem et altera valet duas. Altera fit, quando duæ sunt inter duas breves vel duas longas ut hic: ■ ♦ ♦ ■ ■ ♦ ♦ ■, vel ante vel post ut hic ♦ ♦ ■ ■ ■ ■ ♦ ♦, vel si duæ remaneant ultra computationem temporum. Tunc ultima duarum fit altera et valet duas ut hic: ■ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ■. Sed si cantus est de tempore imperfecto, tunc sunt omnes æquales. Nota, antiqui posuerunt sic de semibrevibus de tempore (fol. 69[a]) perfecto: Quando tres ponuntur inter duas breves vel inter duos punctos, tunc sunt omnes æquales ut hic: ■ ♦ ♦ ♦ ■· ♦ ♦ ♦· Quando duæ, tunc prima est recta semibrevis et secunda fit altera ut hic: ■ ♦ ♦ ■· ♦ ♦· Quando quatuor, tunc primæ duæ valent semibrevem et aliarum duarum quælibet valet semibrevem ut hic: ■ ♦ ♦ ♦ ♦ ■. Quando quinque, tunc primæ duæ valent semibrevem et alteræ duæ similiter et ultima sola valet semibrevem ut hic: ■ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ■. Quando sex, tunc duæ et duæ pro semibrevi ut hic: ■ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ■. Quando septem, tunc tres primæ pro semibrevi et duæ et duæ pro semibrevi ut hic: ■ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ■. Quando octo, tunc tres et tres pro semibrevi et duæ ultimæ pro semibrevi ut hic: ■ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ■. Quando novem, tunc tres pro semibrevi. Si ulterius, tunc quatuor primæ erunt minimæ additæ et sic ulterius dividendo, quod raro accidit.

Dictum est de semibrevibus, ulterius dicendum est de minimis. Omnes minimæ imperfectæ sunt simpliciter. Est enim minima duplex ut semibrevis, scilicet recta minima et altera. Et hoc fit, quando duæ minimæ stant inter duas semibreves vel ante vel retro semibrevem; secunda fit altera sicut in semibrevibus ut hic: ♦ ↓ ↓ ♦ ↓ ↓ ♦ ♦ ↓ ↓. Nota, tres minimæ faciunt semibrevem perfectam ut hic: ♦ ↓ ↓ ↓.

Dictum est de minimis, dicendum est de semiminimis. Omnes semiminimæ sunt imperfectæ simpliciter, et duæ valent minimam unam ut hic: = .

Ulterius est dicendum de minimis additis. Quatuor minimæ additæ valent semibrevem perfectam vel tres minimas ut hic: = = .

Dictum est de minimis additis, dicendum est de fusellis. Duæ fusellæ faciunt quatuor minimas additas ut hic: = .

Dictum est de omnibus non ligatis, cujus valoris sunt; dicendum est de ligatis. Primo considerandum est, quod duplex est ligatura, scilicet ascendens et descendens. Exemplum: . Ligatura ascendens est triplex: vel cum proprietate, vel sine proprietate, vel cum proprietate opposita. Cum proprietate est, quando prima habet caudam ut hic: , et tunc prima est longa. Et si sit sine proprietate, hoc est, quia non habet caudam, tunc est brevis ut hic: . Si sit cum proprietate opposita, hoc est, quando prima habet caudam ascendentem, et tunc prima est semibrevis et sequens eam ut hic: .

Dictum est de ligaturis ascendentibus, dicendum est de descendentibus. Et est triplex: scilicet cum proprietate et sine proprietate et cum proprietate opposita. Cum proprietate est, quando prima habet caudam et tunc prima est brevis ut hic: . Vel est sine proprietate, hoc est, quando prima non habet caudam, et tunc prima est longa ut hic: . Et si cum proprietate opposita, hoc est, quando prima habet caudam ascendentem, tunc prima est semibrevis et sequens eam ut hic: .

Dictum est de primis notulis ligaturarum, dicendum est de ultimis. Et est ultima duplex, (69[b]) vel stat ab obliquo post penultimam vel corporata cum ea. Si stat ab obliquo, hoc fit dupliciter: vel stat supra penultimam vel sub penultima. Si sub penultima, tunc est longa sicut hic: . Et si supra penultimam, hoc fit dupliciter: vel stat recte supra penultimam vel a latere. Si recte, tunc ultima est longa ut hic: . Si a latere, tunc ultima est brevis ut hic: . Si ultima sit corporata ad penultimam, tunc ultima est brevis ut hic: .

Dictum est de primis et ultimis notulis, cujus valoris sunt; dicendum est de mediis. Omnes mediæ sunt breves exceptis illis, quæ sunt cum proprietate opposita ut hic:

Exemplum: .

Dictum est de formatione et valore notularum, dicendum est de valore pausarum. Primo pausa attingens quatuor regulas et tria spatia valet tria tempora. Pausa attingens tres regulas et duo spatia valet duo tempora. Pausa attingens duas regulas et unum spatium valet unum tempus. Pausa attingens duo spatia et unam regulam valet semibrevem perfectam. Pausa attingens spatium inferius et unam regulam valet semibrevem imperfectam. Pausa attingens unam regulam et spatium superius valet minimam. Omnes aliæ attingunt unam regulam et spatium superius cum signis et figuris notularum, quarum valoris sunt.

Exemplum: [1]

Dictum est de valore pausarum, dicendum est de modis motetorum. Et dicunt quidam, quod sunt quinque modi, scilicet primus, secundus, tertius, quartus, quintus. Primus modus est ex una longa et brevi ut hic: . Secundus est ex una brevi et longa ut hic: . Tertius est ex una longa et duabus brevibus ut hic: , quartus ex duabus brevibus et una longa ut hic: . Quintus modus est ex omnibus brevibus, semibrevibus et minimis et ceteris exceptis longis ut hic: .

Est autem dictum de modis. Notandum, quod perfectio est duplex, scilicet perfectio perfecta et perfectio imperfecta. Perfectio perfecta est computanda de tribus et perfectio imperfecta de duobus. Exemplum de tribus in uno moteto Praesidentes in tronis seculi, exemplum secundi scilicet de duobus in Adesto sancta trinitas. Nota, sicut duplex est longa, sic et duplex est tempus, scilicet tempus perfectum et tempus imperfectum. Tempus perfectum similiter est duplex, scilicet de majori prolatione et minori. De majori est, quando semibreves ipsius sunt perfectæ et valent tres minimas æquales. Tempus perfectum de minori prolatione est, quando semibreves ipsius sunt imperfectæ et valent duas minimas æquales. Tempus imperfectum est duplex, scilicet de majori prolatione et minori. Sicut prius de majori est, quando semibreves ipsius sunt perfectæ, de minori est, quando semibreves ejus sunt imperfectæ. Tempus perfectum habet tres semibreves æquales, tempus imperfectum solum duas æquales. Exemplum de tempore perfecto majori in uno moteto Qui dolo retus, exemplum de minori in uno moteto Playn sui de ameer (!). Exemplum de tempore imperfecto majori (fol. 70ª) in moteto Adesto sancta trinitas, exemplum de minori in moteto Quoniam secta latronum et in multis aliis motetis, rondellis et baladis.

Nota, sicut brevis se habet ad longam, sic semibrevis ad brevem et sic se habet minima ad semibrevem. Quare sicut longa fit imperfecta per brevem, sic brevis per semibrevem et semibrevis per minimam ut hic:

[1] Die Häkchen fehlen im Ms.



Et illud est intendendum de longis, brevibus et semibrevibus perfectis.

Ulterius est notandum, quod modus et tempus variantur per variationem coloris; quia rubedo facit cantum perfectum cantari imperfectum, et tempus perfectum facit cantari imperfectum et e contrario. Item rubedo signat mutationem soni, quia quid . . . .[1]) est in ffaut ita quod cantatur in octava voce supra. Exemplum in tenore Dei gratia ministri. Item rubedo signat alienam musicam sicut in istis organis in Vox exultationis et in Propter veritatem et in multis aliis.

Ulterius considerandum est, quod quidam ponunt irregularem. Et est iste cantus irregularis, in quo perfectiones recto modo non possunt computari, et in isto perfectiones sunt transpositæ, quia quod deficit in computatione alicujus perfectionis recte computando. Illud sumitur quam prius unus potest et talis cantus cum aliquibus cantus sincopatus vocatur, sed magis videtur esse cantus irregularis. Exemplum in uno moteto Salutem sine odio et in multis aliis et in rondellis et in baladis.

Nota, quod longa ante longam non potest imperfici in modo perfecto nisi per mutationem coloris, nec brevis nec semibrevis similiter sicut longa ut hic: .

Nota quod duplex longa valet 6 tempora in modo perfecto, in modo vero imperfecto quatuor ut hic: .

Notandum, quod punctus est duplex, scilicet punctus perfectionis et punctus divisionis. Perfectionis est, quando notulam facit perfectam ut hic: , vel tempus ut hic: . Punctus divisionis, quando dividit modum ut hic: . Quidam ponunt punctum alterationis, de quo non curo ut hic: . Et iste punctus videtur esse magis divisionis, quia videtur primum modum a quarto dividere. Et ista pro nunc sufficiunt de arte motetorum.

[1]) Durch Verletzung des Pergaments ist ein Wort unleserlich geworden.





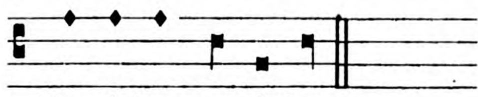
Kritische Bemerkungen zum V. Kapitel der „Ars cantus mensurabilis“ des Franko von Köln.

Von **Ernst Kurth — Wien.**

Für die Frage, wann die Minima aus der Semibrevis entstand und von welchem Theoretiker überhaupt zuerst kleinere Notenwerke als die Semibrevis im Sinne einer Drittelbrevis eingeführt wurden, ist die Entscheidung betreffs einer doppelten Lesart in der „Ars cantus mensurabilis“ des Franko von Köln von grundlegender Wichtigkeit. Die fragliche Stelle handelt von der größtmöglichen und denkbar geringsten Anzahl der Werte, in welche die perfekte Brevis gespalten werden kann. Die beiden divergierenden Stellen sind im folgenden nebeneinandergestellt:

Magistri Franconis ars cantus mensurabilis, aus Kap. V, „de ordinatione figurarum ad invicem.“

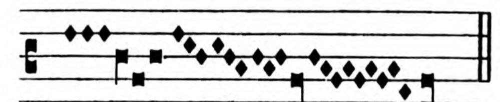
Lesart bei Coussemaker, Scriptores (Bd. I. pag. 122). „De semibrevibus et brevibus idem est judicium in regulis prius dictis. Sed nota semibrevium plures quam tres pro recta brevi non posse accipi, quarum quelibet minor semibrevis dicitur, eo quod minima pars est ipsius recte brevis, ut hic:



Men-ti-bus vo-ci-bus

Nec minus quam duas, quarum prima minor, secunda major semibrevis appellatur.

Lesart bei Gerbert, Scriptores (Bd. III. pag. 5) „De semibrevibus autem idem est judicium ac de brevibus in regulis prius datis. Sed nota semibrevium pauciores quam tres vel plures quam novem æquales pro recta brevi non posse accipi, quare (wohl richtig: quarum) quælibet minor semibrevis dicitur, eo quod minima pars est ipsius rectæ brevis, ut patet in hoc exemplo[1])



Nec minus quam duas inequales, quarum prima minor, secunda major semibrevis appellatur.“

[1]) Die unrichtigen Beispiele bei Gerbert sind nach einer durch Herrn Prof. Dr. Guido Adler für das Musikhistorische Institut der K. K. Universität in Wien besorgten Photographie des Mailänder Kodex richtiggestellt.

Die Gerbertsche Lesart ist die des Mailänder Kodex (14. Jahrh.) aus der Ambrosianischen Bibliothek.[1]) Die sonderbare Erwähnung von den neun Semibreven, die einer Brevis angehören können, blieb bisher nicht unbemerkt. J. N. Forkel (Allg. Gesch. d. Musik. 1801) weist bereits auf ihren Widerspruch mit andern Stellen bei Franko selbst, sowie bei andern Theoretikern hin, ohne aber ihre Authentizität zu bezweifeln, da er den Traktat bloß aus der Gerbertschen Lesart kennt. Desgleichen weist Hugo Riemann (Gesch. d. M. Theorie pag. 174) flüchtig auf die Neunteilung der Brevis bei Franko hin, ohne auf die Fraglichkeit der Gerbertschen Lesart weiter einzugehen.

Hier kann es sich bloß um eine Untersuchung darüber handeln, ob die Stelle überhaupt von Franko selbst herrühren kann. Das Alter seiner „Ars cantus mensurabilis" würde die Annahme, daß er den Wert der Minima bereits kannte, durchaus rechtfertigen. Denn die Teilung von einem Tempus in mehr als drei gleiche Semibreven war zu seiner Zeit nachgewiesenermaßen bereits in Gebrauch.[2]) Die älteste Erwähnung darüber in einem theoretischen Traktate wird (nach Rob. de Handlo) allgemein dem Petrus de Cruce zugeschrieben, der erst eine Zerspaltung der Brevis bis zu sieben Semibreven in Verbindung mit der Einführung des Punctum divisionis vorgenommen haben soll. Der ältere Joh. de Garlandia, ein Zeitgenosse Frankos, war nach der bisherigen, nirgends bezweifelten Annahme der erste, der in der Teilung der Brevis bis zu neun Semibreven vorschritt, somit in der Tat, wenn auch nicht dem Namen nach, den Wert der spätern Minima einführte. Ob Petrus de Cruce, wie bisher angenommen wurde, seinen Traktat vor Franko, zirka 1220, abfaßte, wird nach einer später zitierten und besprochenen Stelle aus dem „Speculum musicæ" des Joh. de Muris stark bezweifelt werden müssen. Der erste Theoretiker, der folgerichtig und mit Nachdruck darauf hinwies, daß durch die Neunteilung des Tempus ein selbständiger, gleichberechtigter, neuer Notenwert entstehe, dem auch ein eigener Name gebühre, war W. Odington, der auch bloß ein bis zwei Dezennien nach Franko schrieb. (1275.)

In der „Ars cantus mensurabilis" selbst findet sich bloß eine einzige Stelle, die in offenbarem Widerspruch zur fraglichen Lesart des Mailänder Kodex steht: „Pro altera brevi minus quam quatuor semibreves accipi non possunt, nec plures quam sex." Demnach könnte also ein Breviswert nicht mehr als drei Teilwerte enthalten. Es wäre

[1]) Daß es sich nicht um eine paläographische Interpolation handelt, ist aus der Facsimilierung der Originalhandschrift offenbar ersichtlich.

[2]) Zur Vermeidung von Mißverständnissen sei hier ausdrücklich darauf hingewiesen, daß an eine Anzahl von Semibreven, die, wie auch Franko erwähnt, in Konjunkturen nacheinander auftreten können, hiebei nicht gedacht ist.



aber verfehlt, daraus mit Bestimmtheit schließen zu wollen, die Erwähnung von neun Semibreven müsse interpoliert sein, da sich auch sonst eine beträchtliche Anzahl von Widersprüchen bei Franko findet, die nicht zwanglos gelöst werden können. Es fällt aber auch ziemlich schwer ins Gewicht, daß Robert de Handlo bei der Abhandlung über die Semibrevis von Franko nichts erwähnt, was auf eine Neunteilung schließen ließe.

Hingegen findet sich im Liber septimus des „Speculum musicæ" von Joh. de Muris ein Kapitel, welches von der Entwicklung der Minima aus der Semibrevis handelt und von dessen Ausdeutung die Entscheidung über die Möglichkeit der Gerbertschen Lesart abhängt. Es folgt hier der lateinische Text samt der deutschen Übersetzung, durch Erläuterungen unterbrochen:

Cap. XVII. Antiquorum excusatio et dictorum suorum expositio, ut hoc tangit propositum.

„Ad majorem antiquorum excusationem et dictorum suorum intelligentiam notandum est duplicem vel triplicem esse notularum musicalium longe, brevis et semibrevis mensurationem, citam, scilicet, morosam et mediam, et hoc moderni testantur. Dicit enim unus sic: tripliciter modulamur: aut tractim, aut velociter, aut medie; et quocumque modo fiat, non est mutanda maneries notandi. Alius autem hec ascribens tempori perfecto sic ait: sciendum tempus perfectum esse triplex: minimum, medium et majus. Dicendum igitur quod, ubi dixerunt antiqui tempus perfectum non esse divisibile in plures semibreves quam tres, intellegunt de cita mensuratione, et hoc approbat quidam modernus doctor de Francone.

„Zur Rechtfertigung der alten Meister und zum bessern Verständnis ihrer Schriften ist zu merken, daß es ein doppeltes oder ein dreifaches Maß der musikalischen Werte (Longa, Brevis und Semibrevis) gibt, nämlich ein schnelles, langsames und ein mäßiges; und das bezeugen die Modernen. Es sagt nämlich einer folgendes: wir singen nach dreifachem Maß; langsam, oder rasch oder mäßig. Und wie immer das zu geschehen hat, es gibt dabei keine Verschiedenheit in der Notierungsweise. Ein anderer spricht so vom perfekten Tempus: man muß wissen, daß es drei Arten vom perfekten Tempus gibt, das kleinste, ein mittleres und ein größeres. Man muß also sagen: wenn die Alten behaupteten, das perfekte Tempus sei nicht in mehr als drei Semibreven teilbar, so denken sie dabei an das schnelle Maß und das bestätigt ein moderner Gelehrter bezüglich Frankos.

Dicit enim quod tempus minimum posuit Franco, cum brevis

Er sagt nämlich, daß Franko das kleinste Tempus annahm, wenn



in tres semibreves dividitur adeo strictas, ut ulterius sint indivisibiles, et quod sic intelligat Franco, patet; nam cum dixisset semibrevium plures quam tres non posse accipi, statim exponens se subdit: eo, inquit, quod hujus modi semibrevis, de quo loquor, est minima pars brevis; minimo autem non est dare minus, nec minimum divisibile est. Idem igitur intelligit Franco per semibrevem, quæ tertia pars est brevis perfectæ, quod intellegunt moderni per minimam moderni vel athomam, quam ponunt partem novem temporis perfecti, et communiter indivisibile. Ex his patet Franconem posuisse minimas semibreves, quas tamen moderni invenisse se fatentur. Dicit enim unus sic: ut verum fatear, de semibrevibus minimis me alius magister quam ratio non docuit opportuna.

die Brevis in drei so rasch genommene Semibreven geteilt wird, daß man sie nicht weiter teilen kann; und daß es Franko so meine, ist klar; denn wenn er behauptet, mehr als drei Semibreven könnten nicht (sc. für ein Tempus) genommen werden, so fügt er gleich zur Erläuterung hinzu: deshalb, weil diese Art der Semibrevis, von der ich spreche, der kleinste Teil der Brevis ist; etwas kleineres als das Kleinste ist aber undenkbar, auch ist das Kleinste unteilbar. Franko denkt also auch bei der Semibrevis, welche ein Drittel der perfekten Brevis ist, an dasselbe, woran die Modernen bei der Minima oder „Unteilbaren“ denken, die sie als Neuntel der perfekten Brevis und gewöhnlich als unteilbar hinstellen. Daraus erhellt, daß Franko Semibreven vom Werte einer Minima aufgestellt hat, deren Erfindung aber die Modernen sich selbst zuschreiben. Einer behauptet nämlich: um offen zu gestehen, über die Semibreven vom Zeitwert einer Minima klärte mich kein andrer Meister auf, als die richtige Überlegung.

Item cum dicerent antiqui brevem perfectam in tres semibreves et non in plures esse divisibilem, referebant se ad illud quod communius fiebat et regularius, in motetis specialiter. Hoc est, quod pro tempore due inequales semibreves vel tres equales et non plures ponerentur. Dixi in motetis, quia, si de hoquetis loquimur, duplicibus et contra duplicibus et aliis quibusdam mensuratis cantibus brevis perfecta ita citam, secundum anti-

Wenn desgleichen die Alten behaupteten, eine perfekte Brevis sei in drei und nicht mehr Semibreven teilbar, so dachten sie dabei an das, was gewöhnlicher und regelmäßiger, ganz besonders aber in den Moteten geschah; daß nämlich für ein Tempus zwei ungleiche oder drei und nicht mehr gleiche Semibreven gesetzt wurden. Ich erwähnte die Moteten, denn wenn wir von zwei- und mehrstimmigen Hoqueten sprechen, oder von Gesängen



quos, habet mensuram, ut non bene vel leviter pro ea tres semibreves dici possunt. Unde, quantum ad longas et breves, per quas tales cantus notabantur, non jam ibi locum habere videtur cita mensuratio, sed citissima, ut non plus teneatur ibi brevis perfecta, quam nunc semibrevis minima. Sed moderni nunc morosa multum utuntur mensura; tantum enim apud modernos valet nunc brevis perfecte tertia pars, quam apud antiquos brevis perfecta, quia tam morose mensuratur ut illa, et tantum brevis perfecta, quantum apud veteres longa perfecta. Inde est, ut semibrevi, que tertia pars est brevis perfecte, ascribant, quod brevis est, id est, quod sit divisibilis, et alia multa, quæ ei non competunt; secundum illos, qui sibi primitus significationem imposuerunt, quamvis autem antiqui cita mensuratione brevium in motetis communiter vel citissima in hoquetis duplicibus usi sint.“

bestimmten andern Zeitmaßes, so hat die perfekte Brevis bei den Alten eine so rasche Messung, daß für sie nicht gut und leicht drei Semibreven genommen werden können. Daher scheint für die Longen und Breven, in denen solche Gesänge notiert wurden, nicht mehr die schnelle, sondern die schnellste Messung ihren Platz zu haben, so daß dort die perfekte Brevis nicht länger ausgehalten wurde, als heutzutage die kleinste Semibrevis. Aber die Modernen haben jetzt ein äußerst langsames Zeitmaß; denn bei den Modernen gilt heute ein Drittel der perfekten Brevis so viel, wie bei den Alten die perfekte Brevis, da sie so langsam gemessen wird wie jene, und die perfekte Brevis so viel gilt, als bei den Alten die perfekte Longa. Daher kommt es, daß sie der Semibrevis, d. i. dem Drittel der perfekten Brevis, den Breviswert zuschrieben, d. h. also, daß sie teilbar sei und noch viel anderes, was ihr nicht zukommt; dabei folgen sie denen, die sich zuerst die Bezeichnung beimaßen, obgleich indessen die Alten eine rasche Messung der Breven für gewöhnlich in den Moteten, oder die rascheste in den zweistimmigen Hoqueten anwandten.“

Demnach wäre also die absolute, nicht die relative Dauer der Maßeinheiten entscheidend. Und wenn Franko von der Semibrevis im Sinne einer Drittelbrevis als denkbar kleinster Maßeinheit spricht, so geschieht das unter der nicht ausgesprochenen aber selbstverständlichen Voraussetzung, daß überhaupt an die schnellste Taktmessung gedacht ist, so daß eine Drittelbrevis der absoluten Dauer nach einer Neuntelbrevis bei entsprechend langsamerem Zeitmaß gleichkommt. Es ist bei J. de Muris nicht klar ausgesprochen, wann jene drei verschiedenen Zählweisen, in denen offenbar die Keime der später systemisierten Augmentation und

Diminution liegen, zuerst auftreten. Nimmt man an, daß J. de Muris dabei noch an die frankonische Praxis denkt, so wäre es einerseits begreiflich, daß Franko bei der Schematisierung der ganzen komplizierten und widerspruchsvollen Praxis, die er vorfand, nicht so weit gelangen konnte, auch das relative Verhältnis der Notenwerte unter Berücksichtigung der drei verschiedenen, mathematisch erst zu fundierenden Zählweisen in ein System zu bringen. Und man könnte dann mit gutem Grund annehmen, daß bei ihm die Ausdrücke „minima pars brevis“, „minimum non divisibile“ etc. ziemlich absolut zu fassen sind, etwa in dem Sinne: der kleinste Notenwert, den die Gesangstechnik deutlich hervorbringen kann. Andrerseits entfiele damit auch der früher angedeutete Widerspruch in der „Ars cantus mensurabilis“ selbst. (Die Gerbertsche Lesart von den neun Semibreven gegenüber dem Satz: „Pro altera brevi minus quam quatuor semibreves accipi non possunt, nec plures quam sex.“) Denn man könnte nun annehmen, daß Franko beide Male verschiedene Zählweisen als selbstverständlich voraussetzte.

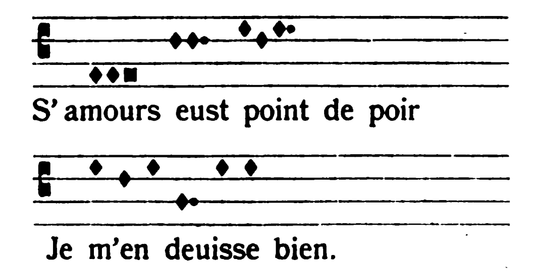
Viel wahrscheinlicher erscheint aber die Annahme, daß der Schreiber, der den Mailänder Kodex anfertigte, auch zu jenen von J. de Muris erwähnten „Moderni“ gehörte, und daß er bei der Vertiefung in die frankonische Lehre und ihrem Vergleich zum zeitgenössischen Stand der Mensuraltheorie den Zusammenhang nicht finden konnte, den J. de Muris klar und deutlich ausspricht:

„Franko denkt bei der Semibrevis, welche ein Drittel der perfekten Brevis ist, an dasselbe, woran die Modernen bei der Minima oder „Unteilbaren“ denken, die sie als Neuntel der perfekten Brevis und gewöhnlich als unteilbar hinstellen. Daraus erhellt, daß Franko Semibreven vom Werte einer Minima aufgestellt habe, deren Erfindung aber die Modernen sich selbst zuschreiben.“ Eine frankonische Drittelbrevis entsprach also einer Neuntelbrevis späterer Zeit, aber natürlich nur der wirklichen Dauer nach, das mensuraltheoretische Verhältnis der Notenwerte untereinander veränderte sich nicht. Dieses Mißverständnis mag nun den Schreiber des Mailänder Kodex veranlaßt haben, Franko bereits die Neunteilung der Brevis zu unterschieben, um zu einem Wert zu gelangen, der der Minima seiner eigenen Zeit entsprach, wobei er aber die seit Frankos Zeit eingetretene Wertveränderung der Brevis außer acht gelassen haben muß. Diese Interpolation mag umso skrupelloser geschehen sein, da es sich vielleicht bei der Herstellung der Mailänder Handschrift weniger um eine historische treue Wiedergabe der frankonischen Lehre handelte, als vielmehr um ein didaktisch-theoretisches Werk, das im ganzen auf Franko basierte. Bekanntlich gefiel sich überhaupt das Mittelalter darin, bedeutenden Reformatoren neben ihren eigenen Errungenschaften noch manche der folgenden Epoche zuzuschreiben.

Joh. de Muris fährt fort:

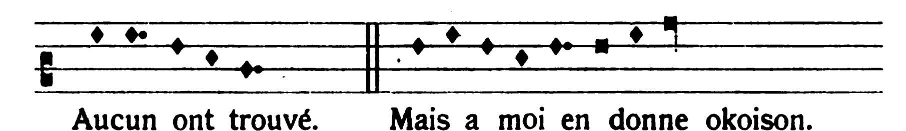
„Quandoque tamen ad morosam et mediam se extenderunt, etsi raro, in qua plures semibreves quam tres pro perfecto posuerunt tempore. Nam ille valens cantor, Petrus de Cruce, qui tot pulchros et bonos cantus composuit mensurabiles et artem Franconis secutus est, quandoque plures tribus pro perfecta brevi semibreves posuit; ipse primo incepit ponere quatuor semibreves pro perfecto tempore in triplo illo:

„Mitunter aber gingen sie doch zur langsamen und mittelmäßigen Messung zurück, wenngleich selten, in der sie mehr Semibreven als drei für ein perfektes Tempus setzten. Denn jener bedeutende Meister, Petrus de Cruce, der so viel schöne und gut gearbeitete mensurierte Gesänge komponierte und der frankonischen Lehre folgte, setzte mitunter mehr als drei Semibreven für eine perfekte Brevis; er begann zuerst vier Semibreven für ein perfektes Tempus zu setzen, in jenem Triplum:



Et ibidem in locis aliis quatuor semibreves pro uno perfecto posuit tempore. Postea idem ampliavit se et posuit pro uno perfecto tempore nunc quinque semibreves, nunc sex, nunc septem, ut hic

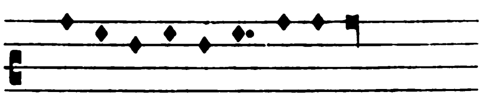
Und ebenda setzte er an andern Stellen vier Semibreven für ein perfektes Tempus. Dann ging er noch weiter, und setzte für ein perfektes Tempus bald fünf, bald sechs, bald sieben Semibreven, in jenem Triplum:



Hic primo ponuntur quinque semibreves pro uno perfecto tempore, postea sequitur due semibreves inequales pro eodem tempore; inde longa imperfecta duorum imperfectorum (die richtige Lesart wäre offenbar „perfectorum") temporum.

Da werden zuerst fünf Semibreven für eine Brevis gesetzt, dann folgen zwei ungleiche Semibreven für den gleichen Wert; dann eine imperfekte Longa vom Werte zweier perfekter Breven. Ebenso setzt er sechs hier:

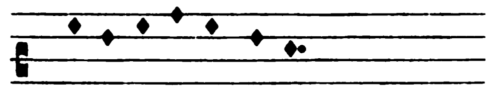
Item ibidem sex posuit ibi



Rebaudist mon corage si qu'il

Postea septem ibi

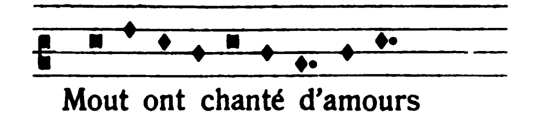
Dann sieben:



Li ai fait houmage pour.

Unus autem alius pro perfecto tempore non modo quinque semibreves, sex et septem posuit, sed etiam octo et aliquando novem, ut patet in triplo, qui sic incipit:

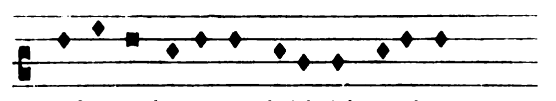
Ein andrer aber (Garlandia?) setzte für ein perfektes Tempus nicht nur fünf, sechs, sieben Semibreven, sondern auch acht und mitunter neun, wie aus dem Triplum erhellt:



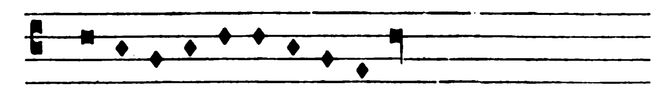
Mout ont chanté d'amours

Et ibidem in duobus locis novem ponuntur pro uno tempore; octo vero in solo uno loco ponuntur, ibi scilicet:

Und ebenda werden an zwei Stellen für ein Tempus neun Semibreven gesetzt; aber acht nur an einer Stelle:



Mais j'en ai veu poi ki bien aient parlet.



Que dou tont men departe en veul avoir.

Dieser Zusatz „Petrus de Cruce, der der frankonischen Lehre folgte" zwingt allerdings nicht zur Annahme, daß auch für die Neunteilung der Brevis Franko Vorbild gewesen sei.[1]) Wie aber diese Bemerkung des Joh. de Muris mit der überall zu findenden Annahme in Einklang zu bringen sei, daß Petrus de Cruce zirka 30 Jahre früher als Franko geschrieben habe, ist nicht klar.

[1]) In den Worten: „ipse primo incepit" weist primo offenbar nicht auf die Urheberschaft des Petrus de Cruce, leitet vielmehr die Aufzählung von vier, fünf usw. Semibreven ein.

Item videtur mihi Parisius (zweifellos: Parisiis) audivisse triplum a magistro Franchone, ut dicebatur compositum, in quo plures semibreves quam tres pro uno perfecto ponebantur tempore.

Desgleichen glaube ich in Paris ein angeblich von Franko komponiertes Triplum gehört zu haben, worin mehr als drei Semibreven für ein perfektes Tempus gesetzt wurden.

Wenn dieses Triplum wirklich von Franko komponiert war, so zwingt das noch immer nicht zur Annahme, daß in seinem theoretischen Traktat die Teilung der Brevis in mehr als drei Werte erwähnt sei. Es schließt andrerseits nicht einmal das ausdrückliche Verbot aus, daß für eine alterierte Brevis nicht mehr als sechs Teilwerte gesetzt werden dürfen. Denn vielleicht war die Verteilung von mehr als drei Semibreven auf beide Teilwerte einer alterierten Brevis noch zu kompliziert, um schon zu Frankos Zeit theoretisch gebilligt zu werden, während eine einfache Brevis in eine größere Anzahl von Teilwerten zerlegt werden konnte, die zweifellos in erster Zeit nach dem natürlichen, mit dem Text zusammenhängenden Gefühl vorgetragen wurden, ohne daß wohl die Sänger auch nur im Entferntesten daran dachten, eine Einteilung nach dem später ausgebildeten Prinzip der Novenaria vorzunehmen.

Et hi valentes musicæ doctores et ceteri illius temporis numquam semibreves posuerunt esse divisibiles, caudabiles, solitarias; nunquam eis hanc dederunt proprietatem, ut solitarie per se positas longas imperficerent et breves et una aliam; se de his infra loquimur.

Und diese bedeutenden Musikmeister und auch die andern jener Zeit nahmen niemals die Semibreven als teilbar an, noch geschwänzt, noch einzeln vorkommend; nie gaben sie ihnen die Kraft, einzeln auftretend eine Longa und Brevis, oder eine andere Semibrevis zu imperfizieren. Doch davon später.

(Die Fortsetzung des Kapitels ist für das behandelte Thema belanglos.)

Zu einem positiven Resultate kann man also auch hier nicht kommen. Auch ist eine Entscheidung insoferne weniger von Belang, als jedenfalls so viel feststeht, daß zu Frankos Zeit bereits die Entwicklung eines kleineren Notenwertes als die echte Semibrevis im Zuge war. Die Gerbertsche Lesart drängt bloß zur Frage, ob Franko als Ordner einer großen Konfusion die Zersetzung der alten Notenwerte bis zur spätern Minima bereits anerkannte. Das ist nach dem vorhandenen Quellenmaterial nicht zu beantworten.



Die mehrstimmigen Werke der Handschrift Engelberg 314.

Von **Dr. Friedrich Ludwig — Straßburg.**

Unter den Handschriften des 14. Jahrhunderts, die uns Proben mehrstimmiger Musik dieser und der älteren Zeit erhielten, nimmt die Papierhandschrift 314 des Schweizer Benediktinerklosters Engelberg eine isolierte Stellung ein. Isoliert sowohl hinsichtlich der Provenienz — aus der Zeit vor dem 15. Jahrhundert ist dieser Kodex der einzige bisher bekannte, heute noch erhaltene von unbestritten deutscher Provenienz, der zahlreichere mehrstimmige Stücke enthält —, wie hinsichtlich der Notation — analog den Aufzeichnungen der einstimmigen deutschen Melodien dieser Zeit sind hier auch die mehrstimmigen Stücke in primitiver Weise in deutschen Neumen auf 4 oder 5 Linien notiert, also ohne Wiedergabe mensuraler Valores, so irreführend z. B. der Wechsel der einfachen Zeichen virga und punktus auch aussieht —, wie endlich, was das Wichtigste, hinsichtlich des musikalischen Inhalts, dessen Bedeutung, soweit er die mehrstimmige Musik betrifft, hier kurz skizziert werden soll.

Die meisten Anfänge der einzelnen Texte mit den Überschriften, die sich in der Handschrift finden, und den modernen Drucken gibt P. Gottwald in seinem eingehenden Katalog der Engelberger Handschriften (1891) an.

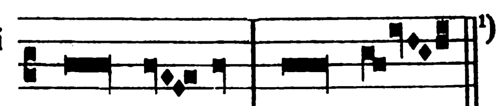
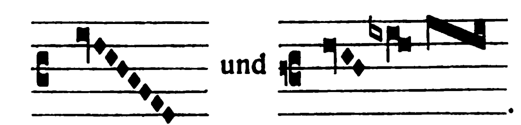
Die deutschen Texte edierte, soweit sie damals unbekannt waren, 1873 Bartsch in der Germania 18, n. F. 6, S. 52ff.; den größten Teil der lateinischen ungedruckten edierte 1868 teils aus dieser, teils aus anderen Schweizer Handschriften P. Morel, Latein. Hymnen des Mittelalters. Schon früher war eine weitere Anzahl meist nach anderen Handschriften von Daniel (Thesaurus hymnol.) und Mone (Latein. Hymnen des Mittelalters) gedruckt. Ungedruckt blieben besonders die auch für die mehrstimmige Musik vielfach wichtigen Tropen. Die seither erschienene große englische Tropenedition von W. H. Frere in Vol. 8 der Henry Bradshaw Society (1894, The Winchester Troper from Mss. of the 10. and 11. centuries with other documents illustrating the history of tropes in England and France) ist die erste größere Publikation, die diese Lücke auszufüllen beginnt. Den Text des Osterspiels von 1372, f. 75 ff. der Handschrift, des Teils ihres Inhalts, der diese Handschrift am weitesten bekannt machte (vgl. zuletzt W. Meyer, Fragmenta Burana, Berlin 1901,



104 ff.), druckte zuerst 1846 Mone, Schauspiele des Mittelalters I, 22; die Musik Schubiger, Musik. Spizilegien (1876) S. 56, wo auch weitere Melodien aus dieser Handschrift publiziert sind.

Die Handschrift ist nach und nach entstanden und von verschiedenen Händen geschrieben. Ihre Abfassungszeit ist durch die genaue Datierung des Osterspiels (1372) ungefähr bekannt. Lage 1 und 2 (jetzt nur noch f. 4—6, 8—11 und 16—25 erhalten) haben bunten Inhalt: deutsche Lieder, z. T. Nachdichtungen lateinischer Texte, und lateinische Gesänge der allerverschiedensten Art. Ich erwähne von den deutschen f. 8ff. 3 geistliche Lieder des Mönchs von Salzburg, deren Überlieferung in dieser alten Handschrift in der Ausgabe von Mayer und Rietsch (1896) übersehen ist (vgl. Bartsch S. 56ff.; Nr. 67, 75 und 73 der Mondsee-Wiener Handschrift), und f. 5 das Marienlied Hertz und sinne, nach der Kolmarer Handschrift von Meister Meffryd, mit einer von der Kolmarer (Runges Ausgabe, 1896, S. 171) abweichenden Melodie; von den lateinischen die Sequenz Adams von St. Viktor Rex Salamon fecit templum (f. 21[1]), die in den Pariser Handschriften lat. 3549 und 3719 auch zweistimmig neumiert überliefert ist.

Lage 3—5 (f. 27—42, 43—58, 59—74) enthalten vor allem Sequenzen für eine große Zahl von Festen — es sind vielfach auch sonst bekannte Texte —, daneben eine Reihe von Alleluja- und verschiedenen Offizium-Gesängen zu diesen Festen, deren Anfänge bei Gottwald fast durchweg fehlen, obwohl viele singulär scheinen. Mitten in Liedern zum Fest des Evangelisten Johannes erscheint das erste mehrstimmige Stück f. 53[1], eine prophetische Weihnachtslektion (Ies. 9. 1—3 Primo tempore bis leticiam) mit der Petitio benedictionis: Jube domine benedicere und der Conclusio:

Hec dicit dominus deus: convertimini et salvi eritis. Die Melodie  [1]) ist regulär organal, also parallel mit Unterquint und Oberquart begleitet bis zur Schlußkadenz auf der letzten Silbe, bei der die äußeren Stimmen selbstständige Bewegungen einschlagen: 

Alle diese 3 Phrasen sind an sich melodisch schön geführt, ihre dreistimmige Vereinigung ergibt aber erst im letzten Zusammenklang eine vollkommene Konsonanz im Sinne der Zeit (F b f). Durchweg ist die untere Stimme irrig quarta, die mittlere quinta, die obere octava bezeichnet.

[1]) Aus typographischen Gründen erfolgt die Wiedergabe in Quadratnoten statt der Neumen.

Sonstige Aufzeichnungen derartig mehrstimmig ausgeführter Lektionen sind mir nicht bekannt. Diese bis zur vorletzten Silbe dreistimmig ganz parallel-organal verlaufende Vortragsweise unterscheidet sich ebenso von der freieren zweistimmigen Kompositionsart von Lektionen, für die Gerbert, de cantu et musica sacra (1774) I, 392 ff. aus einer kurz vorher verbrannten St. Blasier Handschrift des 14. Jahrhunderts 2 Proben gibt (Off. Joh. 21, 2 und Jes. Sir. 24, 11—13); wie von der zweistimmigen in St. Martial in Limoges im 12. Jahrhundert gesungenen Art, für die Kodex Paris, lat. 1139, f. 44[1] ein Beispiel überliefert (ebenfalls Jes. Sir. 24, 11 ff.) mit einfach syllabischer Unterstimme, deren Aufzeichnung in der Handschrift sogar bald aufhört, und überaus melismatischer Oberstimme; wie endlich auch von der später zu nennenden Art, die nur die Schlußdistinktionen dreistimmig vorträgt. Es liegt nahe, anzunehmen, daß hier zufällig einmal eine Aufzeichnung einer häufiger angewandten Vortragsweise erhalten ist, die verhältnismäßig leicht auch improvisiert werden konnte.

Die 6. Lage (f. 75—90) beginnt mit dem genannten Osterspiel. Ihm folgen f. 79 3 zweistimmige Tropen zu Weihnachtslektionen: Gaudens in domino, Hodie progreditur und Universi populi beginnend, sich in der Melodik und im zweistimmigen Satz steigernd. Der 1. und 3. Text ist teilweise auch sonst bekannt (vgl. Chevalier, Repertor. hymnolog. Nr. 27266 und 20864). In der Sekkauer Fassung von 1345 (Handschrift Graz 756; Dreves, Anal. hymn. 20, 183) dient Gaudens mit entsprechender Abänderung einem Marienfest. Ich gebe als Beispiel den 3. Tropus, dem ich Strophe 2 und 4 als Text unterlege (als Rhythmus setze ich den ersten Modus ein).



Als typisch erscheint in diesem Satz Note gegen Note die Bildung der 2. Hälfte durch Stimmtausch, die Beschränkung der Zusammenklänge auf Einklang, Quint und Oktav, außer denen hier (abgesehen von einer Variante) die Terz nur je einmal als Anschlagsintervall eines zweitönigen Melismas auf schlechtem Taktteil vorkommt, während in den beiden anderen Sätzen die schlechten Taktteile etwas freier behandelt sind, endlich die reguläre Konsonanzenfolge, wie sie namentlich die Gegenbewegung mit sich bringt.

Ein derartiger Satz wirkte ebenso wie das 1. Organum im 14. Jahrhundert durchaus archaistisch; sein Stil reicht bis ins Ende des 11. Jahrhunderts zurück. Trotzdem treffen wir ihn oft auch in noch späterer Zeit als die der Niederschrift der Engelberger Handschrift ist. Ihn pflegen teils Kreise, die sich in der Ausübung mehrstimmiger Musik auf derartige primitive Sätze beschränken mußten, teils solche, die der damals modernen Musik ablehnend gegenüberstanden.

Die genannten Lektionstropen eröffnen eine große bis in die 9. Lage (f. 123—138) reichende Tropensammlung, auf die dann von f. 135[1] an die Motetten folgen. Teils sind es Tropen zu Marienantiphonen und anderen Propriumgesängen, teils Tropen zum Ordinarium Missæ und zum Benedicamus Domino, zwischen denen auch mehrfach Melodien dieser Gesänge ohne Tropus stehen. Unter den Ordinarium-Tropen befinden sich nun eine ganze Anzahl mehrstimmiger Kompositionen.

Zunächst f. 93 zweistimmig gesetzt das Kyrie Magnæ deus potenciæ (Chev. Nr. 10933). Der zweistimmige Satz stimmt im wesentlichen mit der Fassung überein, die Gerbert, de cantu I, 376 aus der der gleichen Zeit entstammenden verbrannten St. Blasier Handschrift edierte. Ohne Tropus fand ich denselben zweistimmigen Satz in der Handschrift Karlsruhe St. Peter 29a, f. 37[1], einem Processionale des 14. Jahrhunderts, das außer diesem Kyrie f. 38 auch das Kyrie zum Liber Grad. Solesm. Nr. 10 zweistimmig enthält. In Engelberg folgt ihm zweistimmig f. 94[1] das bekannte Kyrie Fons bonitatis (Ch. 6429, Melodie L. Grad. Sol. Nr. 2), das mir zweistimmig sonst nicht bekannt ist.

Zweistimmige Kyries gehören im übrigen bekanntlich zum ältesten Bestand des mehrstimmigen Repertoires. So beginnt schon der Winchester Troper des ausgehenden 11. Jahrhunderts, der mit seinen über 150 zweistimmigen Werken der Messe und des Offiziums das älteste mehrstimmige Repertoire größeren Umfangs enthält, seine melliflua organorum modulamina mit 12 Kyrieoberstimmen, die bereits mehrfach Beachtung gefunden haben (Frere, a. a. O.; Briggs, Elements of Plainsong 1895, S. 47; Wooldridge, Early English Harmony I, 1897, pl. 5 und 6; Oxford Hist. of Music I, 1901, S. 75).



Fol. 106[1] f. folgen 2 tropische zweistimmige Sanctus-Kompositionen Pos patris und Pater ingenitus cosmo, beide singulär.[1]) Ihre Komposition ist besonders dadurch merkwürdig, daß vom liturgischen Text im 1. Stück nur das 3. Sanctus, im 2. nur das 1. Sanctus zweistimmig ausgeführt ist und die übrigen Teile des liturgischen Textes einstimmig bleiben. Es tritt hier, wenn auch nicht ganz konsequent durchgeführt, also eine Differenzierung des liturgischen Textes und des Tropus auch in der Vortragsart auf, die sonst namentlich aus der für die mehrstimmige Musik der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts wichtigsten Handschrift, der Handschrift Wolfenbüttel Helmst. 628, bekannt ist.[2]) (Ich wies schon früher auf die Bedeutsamkeit dieser Werke hin: Sammelb. der Intern. Musik-Ges. 4, 20 und Kirchenm. Jahrb. 29, 4).

Auf f. 117 bringt weiter unsere Handschrift auch ein ebenso behandeltes Agnus dei Mortis dira ferens (Ch. 29708, Melodie L. Gr. Nr. 7), das Wolfenb. f. 94[1] in dreistimmiger Komposition des Tropus neben einstimmig bleibendem Vortrag des liturgischen Textes und f. 214 in einer von Engelberg abweichenden zweistimmigen (?) Komposition überliefert. Die Engelberger Fassung, in der zu einer wesentlich syllabischen Stimme eine melismatisch bewegtere als Gegenstimme erklingt, zeigt schon ein fortgeschritteneres Stadium der Entwicklung gegenüber den noch Note gegen Note gesetzten Engelberger Sanctus-Tropen, die vielfach in bloßen Quintenparallelen einherschreiten oder den 2. Teil der Strophe durch Stimmtausch bilden. Der Stil des Agnussatzes entspricht etwa dem Stil der älteren Bestandteile von Wolfenb. 628, etwa der Mitte des 12. Jahrhunderts.

Auch der Vortrag derartig primitiver Sanctus- und Agnus-Kompositionen hielt sich lange in Deutschland. So enthält ein schönes in Quadratnoten geschriebenes Zisterzienser-Gradual des 15. Jahrhunderts in Großfolio (Karlsruhe, unb. Herkunft 1, vielleicht aus Wonnenthal[3]) f. 258 f. als Anhang in deutschen Neumen ein derartiges zweistimmiges Sanctus und Agnus, dessen monotone Komposition Note gegen Note nur aus der Wiederholung des gleichen den verschiedenen Textabschnitten angepaßten Satzes besteht, dessen Melodie in der einen Stimme erst in mannigfachen Windungen von D bis d steigt, in der Gegenstimme dazu

[1]) Der Sanctus-Tropus Pater ingenitus, Winch. Tr. S. 65, ist nicht identisch; Fortsetzung orbis redemptor filius. Ob die Sanctus-Tropen Chevalier 14666 (Pater ingenitus nach Rom, Vitt. Em. 1343, 14) und 33044 (Sacrosanctus Pater ingenitus (nach Gastoué, anc. chants liturg. des églises d'Apt et du Comtat 22) identisch sind, ist mir unbekannt.

[2]) Die musikalische Form des zweistimmigen Sanctus-Tropus Voci vita in Assisi 695 (Chevalier, Bibl. liturgique, VII, 1900, S. 366), der zweistimmig in Wolfenbüttel f. 213 steht, ist mir unbekannt.

[3]) Von Herrn Professor Thürlings in Bern mir freundlichst mitgeteilt.

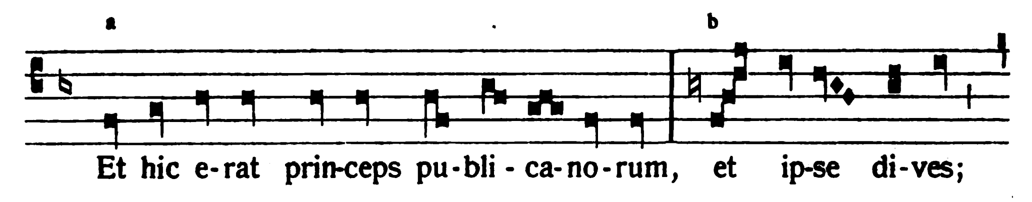


fällt, worauf die 2. Hälfte der einzelnen Abschnitte einfach durch Stimmtausch gebildet wird, ähnlich dem oben mitgeteilten Lektionstropus.

Kodex Engelberg enthält hier weiter 2 zweistimmige Benedicamus Domino (f. 127 und f. 135[1]), das einfache erste „in pascali tempore" in einfachem Satz mit angestrebter Gegenbewegung, das melismenreiche 2. etwas freier. Auch für diesen Text druckte Gerbert, de cantu I, 515 eine interessante zweistimmige Komposition aus dem verbrannten St. Blasier Kodex, der in der Mannigfaltigkeit seines mehrstimmigen Inhalts dem Engelberger noch überlegen war. Das St. Blasier Benedicamus Domino „per biscantum" ist, seitdem Burney 1782 (Hist. II, 213f.) es mit der willkürlichen Jahreszahl „about 1374"[1]) abdruckte, worin ihm Kiesewetter und viele unkritische Historiker bis in die neueste Zeit folgten, zu unheilvoller Berühmtheit gekommen. Man sah (und sieht vielfach noch) darin ein Beispiel mehrstimmiger Satzkunst der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts, während es in der Tat mit seinem nur durch die Orgelpunkt-Bildungen zum Anfangs- und Schlußton des Tenors über das einfache Note gegen Note hinausgehenden Satz den Stil etwa der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts widerspiegelt.

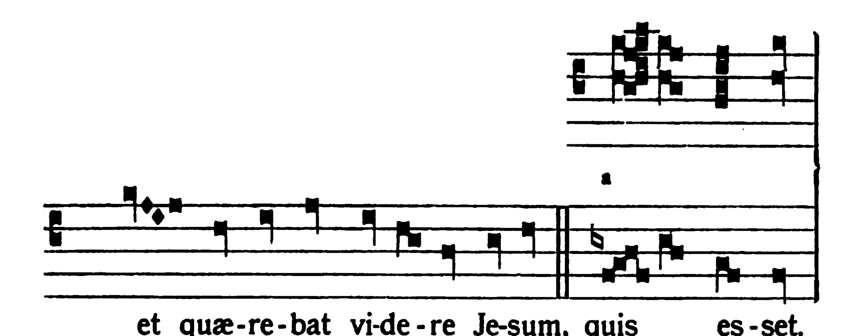
Dem ersten Benedicamus Domino folgt in Engelberg f. 127 der auch sonst bekannte weihnachtliche Benedicamus-Domino-Tropus Procedentem sponsum (Chev. 15522), hier mit zweistimmigem Satz zur 1. Strophe, der mit mancherlei Varianten für alle Strophen ausgeschrieben, noch einmal f. 180[1] der Handschrift steht.

Das letzte mehrstimmige Stück endlich dieses Abschnittes der Handschrift ist f. 113ff. das Kirchweih-Evangelium (Luk. 19, 1—10), das am Ende jeder Lektionszeile in eine dreistimmige Vertonung des Schlußgliedes (wechselnd 3 bis 15 Textsilben, vgl. Morel S. 61) ausläuft. Dem Vortrag der Einleitung und der 9 Zeilen der Lektio liegt musikalisch das gleiche Melodieschema zugrunde, nach dem Typus a b a gebaut; und nur das zweite a erhält die klangvollere dreistimmige Ausgestaltung. Die beiden Oberstimmen gehen dabei unter sich in parallelen Quarten; zum Tenor bildet nur ihr Anfang und Schluß eine volle Konsonanz. Als Probe mag die zweite Lektionszeile dienen (die erste hatte dreistimmig Zacheus geschlossen).



[1]) Gerbert nannte die Handschrift „ungefähr 400 Jahre alt"; Burney subtrahierte willkürlich genau 400 Jahre vom Erscheinungsjahr des Gerbertschen Werkes.





Ein 2. Beispiel gleichen Stils findet sich in der Engelberger Handschrift f. 148[1], wo das kurze Evangelium Ev. Luc. 11, 27. 28. hier als de B. V. Evangelium bezeichnet, analog gesetzt ist. Die Lektionsmelodie ist die gleiche. Der Kontrapunkt der beiden Schlüsse ist neu; doch auch hier gehen die beiden Oberstimmen unter sich in parallelen Quarten.

Ein Evangelium gleichen Stils mit Benützung der gleichen Lektionsmelodie, ebenfalls in deutschen Neumen geschrieben, ist in der Handschrift Breslau, Kgl. und Univ.-Bibl. I, 4⁰ 466 (vgl. J. Wolf, Geschichte der Mensural-Notation I, 1904, S. 306) erhalten, einer theologischen Sammelhandschrift schlesisch-böhmischer Provenienz aus der Zeit um 1417, in der sich auch einige musikalische Einträge finden, unter ihnen f. 24 „Hoc est pulcrum ewangelium" jede Zeile einstimmig beginnend und dreistimmig schließend das Ev. Luk. 10, 38—42. Die Ausgänge der fünf ersten Zeilen (in domum suam, illius, et ait, dominus, plurima) verwenden analog Engelberg die gleiche Grundmelodie bei etwas variierendem dreistimmigem Satz, der aber freier als in Engelberg behandelt ist; der der letzten (ab ea) ist abweichend und reicher ausgestaltet; ferner ist in der Eingangszeile, wiederum in neuem Satz, auch secundum Lucam dreistimmig gesetzt, das in Engelberg einstimmig bleibt.

Ich lasse dahingestellt, ob zu diesen Werken auch die Passion einer Maihinger Handschrift gehört, aus der R. Schlecht, Gesch. der Kirchenmusik (1871, Beil. 30, S. 258) 2 einstimmig beginnende und dreistimmig auslaufende Stellen druckt (vgl. S. 72), da diese beiden dreistimmigen Schlüsse Reden der Turba sind und sich somit hier die Dreistimmigkeit aus diesem Charakter der Stellen erklären läßt, ähnlich den mehrstimmigen Chorpartien der späteren Passion. Nähere Angaben über Alter der Handschrift u. s. f. fehlen leider bei Schlecht.

Seit wann gelegentlicher Lektionsvortrag dieses Stils anzunehmen ist, ist mir wegen der Singularität der Erscheinung unbekannt. Der Wechsel ein- und mehrstimmiger Partien entspringt hier nicht einem im liturgischen Brauch begründeten Wechsel der ausführenden Organe, wie z. B. in den alten mehrstimmigen Gradualien u. s. f. oder bis heute im



mehrstimmigen Gloria und Credo der Messe. Er entspringt nicht textlichen Dispositionen, die dies angemessen erscheinen lassen, wie z. B. bei den erwähnten Tropen oder später bei dem strophisch ein- und mehrstimmig wechselnden Vortrag der Hymnen u. s. f. Er entspringt auch nicht dem Streben, bestimmte Textmomente besonders hervorzuheben, sondern wie es scheint, lediglich dem musikalischen Grund, den Kadenzabschnitt vollstimmiger austönen zu lassen. So ist es schwer, ästhetisch dazu Stellung zu nehmen.

Auf diese vereinzelten mehrstimmigen Stücke vorwiegend archaistischen Gepräges folgt nun f. 135[1] bis 144[1] eine kleine Sammlung zweistimmiger Motetten, die wichtigste und originellste mehrstimmige Partie des Kodex. (T. bedeutet Tenor; die mit * bezeichneten Texte sind ungedruckt.)

1. auf die Jungfrau: Illibata virgo, T. Egregia sponsa (Text Morel S. 101).
2. zur Dedicatio Ecclesiæ: * Hec est domus (nach dem Responsoriumtext frei fortfahrend), T. * Terribilis est (Paraphrase des Introitus- und Responsorium-Textes).
3. auf Johannes Baptista: * Inter natos (Textbau ähnlich der 2. Motette), T. * O Johannes doce nos.
4. auf die h. Katharina: Voce cordis (älterer mehrfach erhaltener Text, Mone 3, 349; Chev. 22048; mit einstimmiger Melodie z. B. auch in Engelberg 67, 106[1] in mg. und 102, 148[1]. Die Motetus-Stimmen sind aber für alle hier benutzten älteren Texte ohne musikalische Beziehung zu den einstimmigen Melodien dieser Texte), T. * Pulchre Syon filia.
5. auf die h. Jungfrau: Gamautare (Text Dreves, An. hy. 21, 191), T. * O felix o pia.

6.—8. auf den h. Geist.

6. Veni sancte spiritus (der Sequenzentext im Motetus; in der Handschrift ist die Komposition des „Mutetus" zur Hälfte durchstrichen), T. * Veni pater divine.
7. Apparuerunt illis (liturgischer Text im Motetus), T. * Omnium est artifex.
8. Salve pater nominum, T. Exaudi nos (Morel S. 48; der Motetus auch Dreves 21, 13 und mit geringen Varianten aus München germ. 715 Dreves 21, 14 mit dem Anfang Salve pater luminum.)
9. auf Johannes Evangelista: Ad regnum opulentum, T. Noster cetus (Morel, S. 161).
10. zur Dedicatio: O primarium veri sacrarium, T. Hec est domus (Morel, S. 60).



11. auf die h. Margareta: Salve virgo martyr, T. Salve virgo nobilis (Morel S. 276; der Motetus auch Dreves 21, 81); doch sind für die letzte Motette die Notensysteme der Handschrift nicht mehr mit den Noten ausgefüllt.

Diese 11, in der Handschrift fast alle ausdrücklich als Mutetus bezeichneten Motetten stellen nun ein eigenes Stadium der Entwicklung der Motetten-Komposition dar, zu dem Analoga mir nur aus einigen Motetten der verbrannten St. Blasier Handschrift bei Gerbert bekannt sind.[1])

Formbildend liegt zwar der französische Motettenbau des 13. Jahrhunderts durchaus zugrunde. Es herrscht rhythmisch ein bestimmter „Modus" in der ganzen Komposition, meist der 3. Modus. Die Tonfolge des Tenors, nur einmal niedergeschrieben, wiederholt sich als musikalisches Fundament mehrmals genau, hier stets sowohl im Tempo, wie in der Richtung, der Phrasierung und der Ausdehnung der Melodie unverändert. Der Motetus ist von der Tenorgliederung unabhängig.

Aber zweierlei ist, abgesehen von der Beschränkung auf die für die Motette schon im 13. Jahrhundert allmählich verschwindende, von etwa 1320 an sonst ganz verschwundene Zweistimmigkeit, bei den Engelberger Motetten nun von der älteren Art stilistisch abweichend:

1) in der Behandlung des Tenors: die Ausstattung des Tenors mit einem in sich geschlossenen Text, eine Tenorbehandlung, die der französischen Motette als Stilprinzip stets fremd war und blieb, wenn es auch an gelegentlichen vereinzelten Ausnahmen nicht fehlte. Die starke Wirkung der hauptsächlich von den französischen Künstlern gepflegten mehrstimmigen Hauptform des 13. Jahrhunderts, der Motette, beruhte gerade auf dem möglichst sinnfälligen Kontrast der begleitend tragenden Tenorstimme und der oder den melodisch und textlich dominierenden Oberstimmen, einem Kontrast, der durch die volle textliche Ausgestaltung der Tenorstimme verwischt wird. Da mit der Tonfolge hier auch derselbe Text mehrfach zu wiederholen ist, sind es inhaltlich meist Aufforderungen oder Anrufungen, die diese Wiederholung zu wechselndem Motetustext auch textlich gestatten. Die Tenormelodien scheinen frei erfunden; ihre einzelnen Abschnitte sind wegen der Länge der einzelnen Textzeilen oder Textabschnitte meist länger als die gewöhnlich kurzen Tenorabschnitte des 13. Jahrhunderts. Wie Gerbert, so verkennt auch Morel den Charakter dieser Tenores gänzlich.

2) in der Komposition des Motetus: an die Stelle der alten Art, zu den einzelnen Tenordurchführungen stets neue Melodien im Motetus zu

[1]) Für die Gründungszeit des Klosters Engelberg, das „seine ersten klösterlichen Einrichtungen und Vorsteher aus St. Blasien" erhielt (im 12. Jahrhundert), ist der musikalische Einfluß St. Blasiens von Schubiger (Pflege des Kirchengesangs und der Kirchenmusik in der deutschen katholischen Schweiz 1873, S. 13) besonders betont.



schaffen, tritt fast durchweg eine mehr oder weniger strenge strophische Kompositionsart. Der Motetus wiederholt zu den späteren Tenordurchführungen im ganzen oder wenigstens für ihren größeren Teil — dann meist mit Neuausgestaltung der Eingänge — einfach seine Gegenmelodie zur ersten Durchführung, sei es in Übereinstimmung mit strophischem oder musikalisch so behandeltem Bau des Textes für diese Partien (1, 5, 9, 10; ferner 6 mit Differenzierung der beiden Hälften der Komposition), sei es durch kompliziertere Anpassung des Textes an die musikalische Disposition dieses Satzes (3, 7; ferner 4 für die ersten Abschnitte der einzelnen Tenordurchführungen), sei es durch jedesmalige Neudisposition der Motetus-Melodie, die dann nur ihre melodische Linie bewahrt, sich aber in engem Anschluß an den neuen Text jedesmal neu gliedert (2). Allein die die modale Deklamation am strengsten innehaltende 8. Motette steht mit ihrer durchkomponierten Form des Motetus wenigstens im Motetus ganz auf dem alten Boden.

Beide Eigentümlichkeiten nun der Engelberger Motetten zeigen diese fernab vom Hauptweg der Motettenentwicklung des 14. Jahrhunderts, auf einem Seitenweg, der, soviel wir bisher wissen, sonst kaum begangen ist. Und es scheint nicht schwer, dafür den Erklärungsgrund zu finden; denn beide zeigen, wie hier 2 Hauptcharakteristika des Motettenstils mißverstanden und verwischt sind. Die erste schwächt den eigentlichen Tenor-Effekt ab; die zweite nähert diese Motetten durch die langen Wiederholungen des ganzen zweistimmigen Satzes, nicht bloß des Tenors, in ihrer musikalischen Form den Strophenliedern, ohne doch die volle Wirkung dieser Lieder erzielen zu können.

Wie erwähnt, stehen den Engelberger Motetten nur einige Werke wiederum aus der verbrannten St. Blasier Handschrift nahe, die ihrerseits verschiedenartige Motetten enthielt. Gerbert druckt nicht weniger als 5 (I, 558 und II, 129ff.). Zwei von ihnen weisen den bekannten zwei- oder dreistimmigen Motettenbau der französischen Motette des 13. Jahrhunderts auf. Die Hohelied-Motette Descendi in ortum (I, 558) mit dem Tenor Alma redemptoris mater ist auch sonst mehrfach überliefert (sie kommt in allen 3 für die französische Motette der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts wichtigsten Handschriften vor, sowohl im Kodex Montpellier, wie im Kodex Bamberg, wie in den Wimpfener Fragmenten in Darmstadt; auch in dem umfangreichen Verzeichnis mehrstimmiger Kompositionen in der bekannten Londoner Handschrift Harl. 978, dessen Kenntnis ich der Güte des Herrn Prof. W. Meyer in Göttingen verdanke, kommt dieser Anfang f. 161 (182) unter den „Mot. cum duplici littera" vor). Die St. Blasier Fassung von Jam nube dissolvitur (II, 129) ergänzt willkommen die fragmentarische Überlieferung dieses Stückes in Montpellier. Derartige Motetten fehlen in Engelberg gänzlich.



Daneben enthielt aber auch St. Blasien Werke im Engelberger Stil. Besonders interessant ist die (technisch ungeschickte) Kirchweih-Motette (II, 134) Hec est domus domini sacrato dedicata nomini mit dem dreimal zu singenden Tenor Benedicat, ympnum dicat, da ihr Tenor und ihre 1. Motetus-Periode mit der Engelberger Johannes Evangelista-Motette (Ad regnum mit dem viermal erklingenden Tenor Noster cetus) musikalisch identisch sind. Während aber in der anscheinend älteren St. Blasier Fassung der Motetus durchkomponiert ist, wiederholt die Engelberger einfach seine erste Durchführung noch dreimal.

Die St. Blasier Motetten waren, wie Gerberts Druck, wenn auch etwas entstellt, zeigt, im Gegensatz zu den unmensuriert geschriebenen, z. T. aber auch mensuriert gesungenen Tropen u. s. f. der Handschrift mensural geschrieben; ihre rhythmische Übertragung ist daher, soweit nicht Gerberts Druck in seinen Notenformen zu willkürlich ist, nicht schwer. Der Engelberger Kodex behält auch für die Motetten seine den Rhythmus nicht anzeigende Neumierung bei, in der höchstens die bistropha die longa andeutet, aber auch nicht konsequent und oft inkorrekt. So ist hier, wo der Rhythmus der beiden auch rhythmisch selbstständig geführten Stimmen oft nicht ohne Weiteres zu erkennen ist, die Übertragung meist von ganz erheblicher Schwierigkeit.[1])

[1]) Auch ein zweistimmiges mensural aufgezeichnetes Credo der erwähnten Breslauer Handschrift f. 25[1] läßt sich in diese Gruppe einbeziehen. Der Motetus ist der liturgische Text nach der priesterlichen Intonation (Patrem u. s. f.); fünfmal erklingt zu ihm ohne Rücksicht auf die logische Gliederung dieses Textes die gleiche nur ganz geringfügig variierte Melodie (zum 2. bis 5. Male mit Deum verum, Crucifixus, Cuius regni und Et apostolicam beginnend). Als Tenor verwendet der Komponist einen in sich abgeschlossenen Text, der lateinisch und deutsch untergelegt ist: Credo in deum patrem und Wir glawben in eynen got. Text und Melodie sind mehrfach gedruckt, seitdem Hoffmann von Fallersleben in seiner Monatsschrift von und für Schlesien 1829 (S. 738 ff.) bei der Beschreibung dieser Handschrift des Franziskaners Nikolaus von Kosel und in seiner Geschichte des deutschen Kirchenliedes (1. Aufl. 1832, S. 145) darauf hinwies, daß diese Melodie den Urtypus der bekannten Melodie zu Luthers deutschem Credo und dessen Nachahmungen bildet. So druckten den Text Hoffmann und Wackernagel, Deutsch. Kirchenlied II, 1867, S. 509; die Melodie Meister, Kath. deutsch. Kirchenlied I, 1862, S. 451 und Facsimile 6, und besser Bäumker, Kath. deutsch. Kirchenlied I, 1885, S. 683. Die Tenormelodie ist noch viermal zu wiederholen. Während in Engelberg und St. Blasien für diese Tenor-Wiederholungen keine neuen Textstrophen aufgezeichnet sind, folgt in Breslau, anklingend an den Anfang des Textes der 2. Oberstimmen-Durchführung (Deum verum de deo vero), noch eine zweite: Deum verum colimus, die beim Vortrag eventuell mit der Credo-Strophe abgewechselt haben kann. Dieselbe Komposition findet sich wieder in verkürzten Notenwerten geschrieben in einem Antiphonar des Zwickauer Rektors, späteren Stadtschreibers Stephan Roth (Anfang des 16. Jahrhunderts; Ratsschulbibliothek 18, 4; Vollhardts Katalog Nr. 96) f. 79[1] ff. Der Motetus schreibt hier nur 2 von den 5 musikalisch analogen Abschnitten aus (f. 79[1] Patrem, f. 80[1] Deum), denen er entsprechend der Tenorfassung hier ein die letzte melodische



Den Motetten folgen in der 10. Lage (f. 139—154; f. 149 fehlt) zunächst eine Reihe einstimmiger Tropen, dann unter verschiedenen Zusätzen f. 148[1] das genannte kurze Ev. Luk. 11, 27. 28. einstimmig mit dreistimmigen Schlüssen. Den Schluß der Lage (f. 150—154[1]) bilden 4 zweistimmige und 1 einstimmiger Conductus (in der Handschrift irrig „Canductus" genannt): Ortus dignis auf Weihnachten, Unicornis captivatur auf Ostern, Hec est turris auf Mariä Himmelfahrt, Ovans chorus auf St. Leodegar und (nur einstimmig) Christum fontem auf die h. Maria Magdalena. Die Texte sind sämtlich bei Morel und mit Ausnahme des nur fragmentarisch erhaltenen letzten auch von Dreves (An. hy. 20, 199; 21, 36; 20, 186; 21, 76) gedruckt.

Auch dieses kleine Conductus-Repertoire ist bisher aus anderen Quellen weder textlich noch musikalisch bekannt. Die 4 zweistimmigen Conductus sind sämtlich Strophenlieder mit Refrain. Ortus und Hec, die musikalisch völlig identisch sind, sind zweistimmig in Strophe und Refrain; die beiden anderen lassen den Refrain einstimmig, so daß auch hier die abschließende Chorpartie jeder Strophe einstimmig bleibt, wie das ja in der kirchlichen Musik des älteren Mittelalters öfter der Fall ist. Der Alleluia-Refrain des Oster-Conductus ist musikalisch ganz selbstständig; die beiden anderen nehmen wirkungsvoll in ihrem Schluß die ganze Melodie der Strophe wörtlich auf. (Vgl. über die ähnliche Erscheinung in der gleichzeitigen weltlichen Musik Sammelb. 4, 41.)

Der zweistimmige Satz ist, wie stets in der Engelberger Handschrift, sehr einfach. Der Leodegar-Conductus verläuft wesentlich in Einklang- und Quinten-Parallelen; nur wenig abwechslungsreicher sind die übrigen gesetzt. Ebenso hält sich die Melismatik der Melodien in bescheidenen Grenzen. Die dem gehobeneren Conductus-Stil eigentümlichen größeren Anfangs- und Schlußmelismen einzelner Zeilen fehlen dem Oster-Conductus ganz, in dem überdies in der Handschrift auch eine Anzahl kleinerer Melismen ziemlich regelmäßig ausradiert sind; in den anderen kommen sie spärlich vor. So hat die Melodie von Ortus und Hec est ein fünfzehntöniges Melisma an ihrem Schluß; der Leodegar-Conductus verziert damit den Schluß der vorletzten Distinktion seiner Melodie und eröffnet seinen Refrain O trina de aureola gaudens Leodegari melismatisch.

Die organische Entwicklung der Conductus-Komposition war schon um die Mitte des 13. Jahrhunderts abgestorben. So gehören die eben

Distinktion wiederholendes Amen zusetzt. Der Tenor (in der Handschrift f. 80 neben der ersten stehend) legt die beiden Texte Deum verum colimus und Wyr gelauben all in eynen got unter (vgl. Wackernagel a. a. O. und Bäumker, S. 648f.); zur zweiten f. 80[1] ist trotz eines Randverweises Wir gelauben ut supra eine 2. deutsche Strophe Wir soln vns alle frewen mit der Überschrift: 2a pars super Deum verum de deo vero auf besonders eingeheftetem Blatte zugefügt (Wackernagel, S. 1010f.).



genannten Werke zu den zahlreichen Nachzüglern ohne besondere Originalität des mehrstimmigen Satzes, die wir auch in der Folgezeit noch lange überall antreffen (vgl. Sammelb. 4, 66).

Lage 11 (f. 155—167 bis) enthält einstimmige Hymnen. Lage 12 (f. 168—182; f. 170 und 178 fehlen) hat bunten Inhalt, lateinische und deutsche Texte; ihren Schluß und damit den Schluß des Kodex überhaupt bilden wieder zweistimmige Stücke, sämtlich zur Weihnachtsfeier.[1])

Zunächst f. 179[1] Constantes estote, der ℣. des ℟. Judea et Jerusalem, mit seinem musikalisch auch im zweistimmigen Satz fast ganz identischen Gloria, aber ohne das ℟. Als Glied des mehrstimmigen Responsorienzyklus für die Hauptfeste ist dies Weihnachtsresponsorium mehrfach mehrstimmig erhalten. Die älteste zweistimmige Fassung im Winchester Troper (Frere S. 93) ist mir unbekannt; zu der reicheren zwei- und dreistimmigen Komposition dieses ℟. in der Florentiner (vgl. Wooldridge, Oxf. Hist. I, 191 ff.) und den beiden Wolfenbütteler Handschriften weist der simple zweistimmige Satz in Engelberg keine Beziehungen auf. F. 176[1] und f. 181[1] sollte auch zu In principio, dem ℣. des Weihnachts- ℟. Verbum, eine zweistimmige Komposition aufgezeichnet werden; doch sind die Systeme nicht ausgefüllt.

Endlich die beiden letzten mehrstimmigen Kompositionen sind zweistimmige Weihnachts- Benedicamus- Domino-Tropen im Conductusstil: Congaudeat turba (f. 180) und das schon erwähnte Procedentem sponsum (f. 180[1]), beide auch sonst bekannt (das erste Chevalier 3779 und 3780 mit mannigfach variierenden Strophen, das zweite Chevalier 15522) und beide im Kodex im Zusammenhang mit anderen Benedicamus-Tropen f. 130 und f. 127 schon einmal überliefert, Strophe 1 von Congaudeat f. 182 sogar zum 3. Mal; doch sind die zur Aufnahme der einstimmigen Melodie eingerichteten Notensysteme hier nicht mehr ausgefüllt. Die zweistimmige strophische Komposition zu Procedentem ist, wie erwähnt, eine Variante zu der f. 127 überlieferten Version der ersten Strophe. Die durchkomponierte zweistimmige Fassung Congaudeat ist mir sonst aus dem Mittelalter nicht bekannt; die musikalische Fassung dieses Liedes in den schwedischen Piæ Cantiones von 1552 (vgl. Norlind, Sammelb. 2, 569 und 604), die auch mancherlei mittelalterliche mehrstimmige Sätze als im europäischen Norden noch im 16. Jahrhundert gebräuchlich erweisen und nur wenig modernisiert abdrucken, ist mir nicht zugänglich.

---

[1]) Vom mehrstimmigen Singen zur Weihnachtsfeier 1313 in Einsiedeln berichtet Rudolph von Radegg in seinem Capella heremitarum betitelten Gedicht, das das Kloster Einsiedeln preist und den Überfall der Schwyzer auf Einsiedeln 1314 erzählt:

Hic domini festum solempne colit chorus iste
dulcibus organicis cantibus atque modis.

(Ausg. von Morel im Geschichtsfreund X, 1854, S. 205; vgl. Schubiger, Pflege S. 18.)



Das Gesamtbild, das sich so aus dem mehrstimmigen Inhalt der Engelberger Handschrift für die mehrstimmige Praxis dieses Klosters[1]) im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts ergibt, ist ein bescheidenes. Von dem freieren und kühneren Oberstimmenbau, den die französischen Schulen, St. Martial in Limoges und Notre Dame in Paris an der Spitze, schon in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts erreichten, ist hier 2 Jahrhunderte später noch kaum eine Spur zu finden. Mit Sicherheit zeigt sich allein in den Motetten, die jedenfalls alle erst im 14. Jahrhundert entstanden, ein Einfluß zwar nicht der gleichzeitigen, immerhin aber einer moderneren Satzkunst, freilich auch hier, ohne zu nachahmenswerten Resultaten geführt zu haben. Die Fesseln der streng modalen Deklamation z. B., die die Motette überall sonst im 14. Jahrhundert schon abgestreift hatte, hier sind sie auch in der Motettenkomposition noch wirksam. Und so kann die Handschrift sich noch ganz mit der alten in den anderen Ländern zur Aufzeichnung mehrstimmiger Werke längst nicht mehr verwendbaren mensurlosen Noten-, hier Neumenschrift auch zur Aufzeichnung sämtlicher mehrstimmiger Stücke behelfen. Freilich war es damals in Deutschland mit der Pflege der mehrstimmigen Musik noch ganz allgemein schlecht bestellt; erst vom 2. Viertel des 15. Jahrhunderts an nimmt auch Deutschland lebhafter empfangend und bald auch gebend an der großen Vorwärts-Entwicklung der mehrstimmigen Musik teil, in der es einige Jahrhunderte später die unbestrittene Führung übernehmen sollte.

[1]) Der erste der in der Überschrift des Osterspiels genannten 3 Darsteller dieses Werkes im Jahre 1372, Walther Mirer, stand 1398—1420 als Abt an der Spitze des Klosters.



Johannes Mulichius (ca. 1590—1641) und Johannes Stomius v. Mulinus (1502—1562).

Vom Herausgeber.

Die Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts hat eine so bedeutende Zahl glänzender Komponisten-Namen aufzuweisen wie fast kein anderes Jahrhundert. Neben diesen hervorragenden Geistern zeigen sich aber noch viele kleinere Meister, die zwar nicht richtunggebend wirken, aber doch immerhin eine Tätigkeit entfalten, ohne welche das Gesamtbild des musikalisch-geistigen Lebens dieser Epoche eine bedeutende Einbuße erleiden würde. Solche Namen sind Mulichius und Mulinus, die uns in den verschiedensten Formen entgegentreten, so daß die Feststellung ihrer Träger die Musikhistoriker in große Verlegenheit geraten läßt. Dieses Dunkel etwas zu lichten, sei der Zweck nachfolgender Studie.

I.

Eitner führt in seinem Quellenlexikon[1]) mehrere Persönlichkeiten namens Mulichius auf: einen Johannes Mülich, Mulichius, Mulicnius, einen Johannes Stomius von Müling und einen Johannes Stomius (ohne diesen Beinamen). Aus seiner Zeitangabe steht fest, daß die verschiedenen ersteren Namen nur ein und derselben Person angehören können, nämlich einem Kanonikus an dem Kollegiatstift Unserer Lieben Frau zur Alten Kapelle in Regensburg, für den nach Mettenleiter[2]) um 1620 ein gewisser Paul Homberger[3]) einen Geburtstagsgesang komponiert. Die Widmung dieses Gesanges an Mulichius lautet: *Ἑξάφωνον*[4]) Natali diei Reverendi, Clarissimi et Doctissimi Viri Domini M. Joannis Mulichii, Franci Musici, quā arte quā voce quā usu celeberrimi et Colleg^tæ Ecclesiæ Imper. veteris Capellæ Ratisb. Canonici dignissimi. Sacrum: Eique amoris sinceri

[1]) Bd. VII. p. 101 und Bd. IX. p. 301.

[2]) Dr. Dom. Mettenleiter, Musikgeschichte der Stadt Regensburg, Regensburg. 1868. S. 154.

[3]) Dieser Paul Homberger, „Cantor und Præceptor IV. classis" am Gymnasium poëticum in Regensburg, scheint ein tüchtiger Tonsetzer gewesen zu sein, wenigstens läßt ihn Mattheson in seinen „Grundlagen einer Ehrenpforte" den in Regensburgs Mauern einziehenden Kaisern Mathias und Ferdinand II. zwei Kompositionen widmen. Er starb am 19. Nov. 1634 im 74. Lebensjahre. In der Proskeschen Bibliothek finden sich neben vielen Werken, die aus seinem Besitze stammen, eine reiche Anzahl Kompositionen (meist Hochzeit- und Brautlieder) aus seiner Feder.

[4]) Eitner schreibt: Echaronon.



et memoriæ non interituræ ergo dicatum a Paulo Hombergero, Ratisb. Cantore et Collega Scholæ Poëticæ ibidem, IX. Cal. Jul. Anno salutis MDCXX. Ratisb. typis Mathiæ Mylii. — „Ecce tuus Natalis est venerande Mulichi." —

Daran knüpft nun Mettenleiter die Bemerkung: „Leider vermag ich nichts über die Herkunft, Schicksale und Wirksamkeit des jedenfalls hochachtungswürdigen Mannes mitzuteilen; ich muß die Wißbegierigen auf eine Zeit vertrösten, in welcher es für die Forschungen der Wissenschaft und Kunst keine Geheimnisse mehr geben wird." Wenn auch diese glückliche Zeit noch nicht angebrochen ist, so kann ich doch aus dem Archive des Kollegiatstiftes zur Alten Kapelle bisher unbekanntes Material über Mulichius veröffentlichen.[1])

Der Name des Kanonikus erscheint in mehrfacher Schreibweise: Mülich, Müllich, Mühlich und Mulich. Sein Geburtsort findet sich zum ersten Male in einer Urkunde vom 16. Oktober 1607; es wird unter diesem Datum ein Geburts- und Leumundszeugnis für Johann Mülich von Trimstadt[2]) ausgestellt. Daß dieser Ort in Franken lag — „Franci Musici" sagt Paul Homberger in seiner obigen Dedikation — beweist eine zweite Urkunde vom 14. August 1612, inhaltlich deren Julius, Bischof von Würzburg, dem Johann Mülich Dimissorien zum Empfange der heiligen Weihen erteilt. Mülich gehörte also der Würzburger Diözese an, verließ dieselbe und trat in die Regensburger Diözese über; hier empfing er dann zwei Jahre später die hl. Weihen, wie die Urkunden besagen: 4. Juni 1614 Albert, Bischof von Regensburg,[3]) „Formaten über Erteilung des Diakonats an Johann Mulich" und 17. September 1614, Stephanus Almira episcop., Weihbischof von Regensburg, „Formaten über die Priesterweihe des Johann Mulich." Halten wir damit eine weitere Urkundennotiz, welche das Todesjahr des Kanonikus meldet, zusammen, so gewinnen wir wenigstens die wichtigsten Lebensdaten. Am 1. August 1641 findet sich nämlich der Eintrag: „Quittung des Konsistoriums über 25 fl. 30 kr. Taxen in Erbschaftssachen des verstorbenen Kanonikus M. Johann Mülich." Das obige Datum vom 16. October 1607 dürfte vielleicht die ersten einleitenden Schritte zum theologischen Studium bedeuten, nachdem er 1612

[1]) Dem Dekan am Kollegiatstift U. L. Fr. zur Alten Kapelle, Herrn Dr. theol. und phil. Jos. Schmid, der mir gütigst die Benützung ermöglichte, sei auch an dieser Stelle der geziemende Dank abgestattet.

[2]) Alle Bemühungen, dieses Trimstadt zu finden, blieben erfolglos; weder in der Würzburger noch in der angrenzenden Mainzer und Fuldaer Diözese existiert heutzutage mehr ein Ort dieses Namens. Möglicherweise ist daher Trimstadt im 30jährigen Kriege vom Erdboden verschwunden, es müßte nur sein, daß das heutige Trimberg (Pfarrei Elfershausen, Diözese Würzburg) mit dem ehemaligen Trimstadt indentisch wäre.

[3]) Es war dies Albert IV., Frhr. v. Törring (1613—49).



die niederen Weihen empfängt und in weiterem zweijährigen Studium bis zum Diakonat und zur Priesterwürde aufsteigt, die er 27 Jahre in Ehren trägt. Nehmen wir für den Empfang der Priesterweihe das Durchschnittsalter von 25 Jahren an, so wäre Mülich ungefähr im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, also um 1590 geboren.

Über seine weitere Amtstätigkeit schweigen die Dokumente; nur in den Akten der Pfarrei Stamsried[1]) begegnet uns um die Wende des 16. Jahrhunderts ein Johann Mülich. Diese Pfarrei ist nämlich dem Kollegiatstift zur Alten Kapelle inkorporiert, und eine Reihe von Kanonikern wirkten als Pfarrherrn von Stamsried in der Seelsorge. Darnach könnte also dieser Stamsrieder Mülich mit unserem Kanonikus wohl identisch sein; dagegen spricht aber der Umstand, daß Mülich damals noch nicht Priester war.[2])

Was Johann Mulichius als Komponisten anlangt, so erlauben die in der Proskeschen Bibliothek bisher vorliegenden wenigen Stücke[3]) kein abschließendes Urteil. Es ist jedoch sehr wahrscheinlich, das der Kanonikus ein ziemlich reiches kompositorisches Schaffen entfaltete, und ich hoffe im Laufe der Zeit seine Werke aufzufinden, um auch den Komponisten Mülich würdigen zn können.

II.

Eine etwas bedeutendere Rolle als Joh. Mulichius spielt Johannes Stomius von Muling. Meine bio-bibliographische Studie über Leonhard Paminger[4]) führte mich auf seine Spur, und so bin ich in der glücklichen Lage, die dürftigen Notizen bei Eitner[5]) zu berichtigen und ein kleines Lebensbild dieses Mannes zu geben.

---

[1]) Vgl. Ries Thomas, Geschicte der Pfarrei Stamsried. Sonderheft zu den „Deutschen Gauen" S. 17.

[2]) Nicht zu verwechseln ist unser Mülich mit seinem Namensvetter, dem Münchener Maler Hans Mülich (1516—73), der in künstlerischer Beziehung aus der Regensburger Schule hervorging und zu großer Berühmtheit gelangte. Noch heute schmücken Bilder von seiner Hand die Kgl. Alte Pinakothek in München (Dürerkabinet V, Nr. 301 u. 302). Sein Haupt- und Lebenswerk aber, das ihn auch in Beziehung zur Musik brachte, befindet sich in der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München: 3 Pergament-Pracht-Codd. in Fol. max., welche in dekorativer Miniaturmalerei Noten und Texte enthalten zu Motetten von Cyprian de Rore, zu den 7 Buß-Psalmen und 2 Lob-Psalmen von Orlando di Lasso. Ihre künstlerische Bedeutung erläuterte der Leibarzt Herzogs Albrecht V., Samuel Quichelberger, in einer eigenen Schrift (cf. Allgemeine Deutsche Biographie, Leipzig, 106. Liefg. S. 440). Das Ms. 130 (Mus. Ms. A) Bd. II. enthält p. 189 auch das Brustbild des Hans Mülich (1570) im 56. Lebensjahre (cf. Die Musikalischen Hss. der k. Hof- und Staatsbibliothek in München von Jul. Jos. Maier, München 1879 S. 94).

[3]) A. M. Ms. Nr. 366, 506, 994, 968, 1009. Letzteres gegenwärtig nicht auffindbar.

[4]) Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1907, 20. Jahrg. S. 122 ff.

[5]) L. c. Bd. IX. p. 301.



In dem Kommentar des Christianus Hirschius „de vita Pamingerorum“, den Philippus Albertus Christfelsius edierte,[1]) heißt es nämlich von Sophonias Paminger: „Civem igitur studiorumque socium habuit Joh. Stomium, vulgo Mulinum scholæ Salisburg. a se erectæ præceptorem doctissimum et fidelissimum . . . . .“ und als Gewährsmann hiefür wird von dem Herausgeber Schelhorn zitiert.[2])

In dem Dorfe Bellesraydt,[3]) drei Meilen von Passau entfernt, wurde Johannes Stomius im Jahre 1502 geboren. Seine Erziehung und geistige Ausbildung scheint eine treffliche gewesen zu sein, denn Schelhorn rühmt von ihm, daß er sich „eine große Wissenschaft und Gelehrsamkeit erworben, der griechischen und lateinischen Sprache sehr wohl kundig und namentlich in der Poesie überaus geübt sei.“ Diese Eigenschaften befähigten ihn, als wissenschaftlicher Lehrer sein Brot zu suchen und sich eine Existenz zu gründen. Das frisch pulsierende Leben, das damals den Unterrichtsbetrieb durchdrang, begünstigte seine Schritte, und schon bald errichtete der unternehmende Mann, dem Zuge der damaligen Zeit folgend, in Salzburg eine eigene Schule. Der Erzbischof von Salzburg, Kardinal Matthæus Lang, war den Bestrebungen des tüchtigen Lehrers ein wohlwollender Mäzen, und so sah dieser bald sein Mühen und Arbeiten von den schönsten Erfolgen gekrönt: „Daher haben sich ihm auch von den benachbarten Orten viele Adelige in die Zucht übergeben, die er in allen guten Sitten erzogen und zu den verschiedenen Ämtern vorbereitet hat, die sie hernach im Staate führen sollten.“ Wie überall in der Weltgeschichte, so trieben bald auch hier Neid und Missgunst ihr böses Spiel, zumal die religiös aufgeregte Zeit noch ihr gut teil dazu beitrug. Sein biederer und offener Sinn, der auch vor einem Tadel der Geistlichkeit nicht zurückschreckte, wurde für ihn bald die Quelle so mancher Leiden und trüber Stunden, um so mehr, als die von seinem Wort Betroffenen

---

[1]) K. Hof- und Staatsbibliothek in München Diss. 3805, 7. Progr. IV. p. 33.

[2]) J. Georgii Schelhornii de religionis evangelicæ in provincia Salisburgensi ortu, progressu et fatis commentatio historico-ecclesiastica. Lipsiæ apud Bernh. Christoph Breitkopf MDCCXXXII. K. Hof. und Staatsbibliothek in München, Diss. 272 (in 1 Bd. mit anderen 32 Dissertationen). Hiezu: Johann Georg Schelhorns Historische Nachricht vom Ursprunge, Fortgang und Schicksale der Evangelischen Religion in den Salzburgischen Landen, darinnen die Kirchengeschichte der Reformation erläutert wird. Mit einem Anhange. Aus dem Lateinischen übersetzt von Fried. Wilh. Stübner, der Phil. und der freyen Künste Magister und darneben des Academischen Concilii in Leipzig Assessor. Leipzig. Bey Bernhard Christoph Breitkopf. Buchdr. 1732. K. Hof- und Staatsbibliothek in München H. Ref. 346. — Schelhorn schöpft ans der Prosopographia Virorum Illustr. (p. III. 359 ss.) des Heinrich Pantaleon, der hinwiederum seine Nachrichten über Stomius auf folgende untrügliche Quelle zurückführt: „Dieses alles habe ich von der hinterlassenen Witwe, namens Barbara, vernommen, die im Jahre 1565 zu Salzburg war.“

[3]) Dem heutigen Perlesreut, Bezirksamt Wolfstein.

„einen bitteren Haß auf ihn warfen.“ Doch Stomius verlor seine Seelenruhe nicht: „Er achtete das wenig, hielt sich nur immer zu Hause und unterrichtete seine Schüler.“

Eine Probe seiner Lehrtätigkeit ist uns noch erhalten und um so interessanter, als sich dieselbe nach Eitners Angaben[1]) nur mehr in zwei gedruckten Exemplaren vorfindet, in der Salzburger Studienbibliothek und in der Kgl. Musikbibliothek in Berlin. Durch die Liebenswürdigkeit des Herrn Bibliothekars Dr. H. Springer war es mir ermöglicht, das Exemplar der Berliner Bibliothek an Ort und Stelle zu kopieren, und ich glaube mir den Dank manches Musikhistorikers zu verdienen, wenn ich wenigstens die Inhaltsangabe des kleinen Schriftchens folgen lasse; ein Vergleich mit den um diese Zeit zahlreich auftauchenden theoretischen Abhandlungen dürfte sicher willkommen sein.

Fol. 1. Prima ad | Musicen instructio | eaque simplicissima, | pro artis huius tirunculis con | gesta per Joannem | Stomium.

Musica loquitur:

Musica si cœlum, terras atq. infera flecto
Numina, qui me odit, durior est lapide.
Hæc tamen, in magno quam uires flumine paruas
Experiare, prius per uada tutus eas.

Res nouo modo tractatur, exemplis exquisitis illustratur, Eme lector et non improbabis.

Fol. 2. Egregiæ | Indolis Adolescen | tulo Francisco Pædo | reo Salisburgensi discipulo unice | charo, Joannes Stomius.

S. P. D.

Dann folgt eine zwei Seiten umfassende Lobrede auf diesen Pædoreus, den Stomius in der Dedikation also feiert:

. . . . sedecimum ætatis iam agens, Græcæ linguæ rudimenta tam exacte calleas, ut et solita oratione et carmina non pauca verteris: In latinis vero utrumque orationis genus vel ex tempore adeo feliciter præstes, ut cum viris alicuius in literis politioribus iudicii etiam certare possis . . . . . Quare hanc de Musicæ progymnasmatis vulgatioribus Epitomem in tuam condiscipulorumque tuorum gratiam, utcunque a nobis collectam, tibi potissimum ac nominatim inscribere volui . . . . .

Dominus Jesus ingenium et animum tuum ad meliora semper dirigat. Vale feliciss: ut dignus es et a præceptore tui amantissimo hoc μνυμόσυνον gratus accipe, amantemque redamare perge.

Salisburgi Anno
1536.

[1]) L. c. p. 301.



Die nächsten 2 Seiten enthalten eine Musicæ Commendatio, der dann auf 28 Seiten die eigentliche Abhandlung, in nachstehende Kapitel geteilt, folgt:

Quæ ante cantus cuiusque inicium consideranda sint:

Diagramma seu Typus recentior omnium Musicarum literarum, quas Claves appellant (mit Tabelle).

De vocibus.
Modi seu intervalla usitatiora.
De Tropis, quos Tonos appellant.
Formulæ Tonorum.
De Mutationibus.
De canto duro.
Cantus mollis.
Exemplum mutationum in cantu molli occurentium.
Cantus fictus suavitatis gratia.
De Transpositione signatæ.
Variæ notularum figuræ.
Signorum simplex vis in notulas (mit Tabelle).
De notulis ligatis.
Exemplum ligatarum et obliquarum adeoque omnium figurarum.
Signa gradus indicant.
Imperfectiones.
Denigratio.
Divisio.
Alteratio.
Sequitur exemplum trium graduum vim usitatam declarans.
De tactus dimensione.
De proportionibus inæqualitatis.
Usitatarum proportionum exemplum.
Ingeniosa, quas mimeses seu fugas appellant.
Signorum diversorum comissura.
Quæ cantoribus observanda.
Conclusio epitomes.

Franciscus Pædoreus | in Musicam instructionem | Præceptoris sui | Carmen.

Die Einleitung bilden 13 Disticha; dann sprechen in je 3 Disticha: Discantus, Altus, Tenor, Bassus, Vagans.

Der Vagans z. B.:

Lex mea (ut Adriaci solet æquoris unda) vagari est
Sive citus curram, sive ego lentus eam.
Graiaque; non totiens variavit corpora Circe,
Vertumnum quotiens, Proteaque; exupero.



Nunc ferio clarum sublimi vertice Olympum,
Nunc pede demisso Tartara nigra peto.
M. T. A.

Hierauf folgt ein weiteres Poëm, überschrieben:
‚X. Betulii' 4 Strophen zu je 4 Zeilen.

Den Schluß bildet die Angabe des Druckers und Druckortes:
Augustæ in Officina
Philippi Vlhardi. Anno
MDXXXVII.

32 Jahre lang waltete Stomius mit begeisterter Hingebung seines Amtes, bis der Herr den 60jährigen Greis am 14. Januar 1562 zu sich rief. Zu Salzburg auf dem Kirchhofe „nahe an der Mauer" liegt er begraben; die Grabschrift, die seinen Leichenstein schmücken sollte, hat sich der Dichter schon zu seinen Lebzeiten verfaßt:

Johannnes Stomius vulgo Mulinus Peplenraytensis ex diœcesi Pataviensi, post fidelissimos multorum annorum labores in pædagogia exatlanda hoc sese modo suosque Deo Patri filioque Jesu Christo, æternæ salutis unico vindici commendabat:

Mundo nulla quies, frustra sudatur in ipso:
Ad te confugio, spes mea Christe salus.
Pneumate fac reliquam, serves, Pater optime vitam
Atque fide puros, et miserere mei.
R. I. P.

Zu den wertvollsten Handschriften der Proskeschen Bibliothek gehört Ms. 216 der Butsch'schen Abteilung. Es ist dasselbe, aus dem Kade das wundersame Salve Regina von Jakobus Obrecht zum Abdrucke im 5. Bd. der Musikgeschichte[1]) von Ambros entnommen hat und das er daselbst beschreibt. Auch die einzig nachweisbare dreistimmige Messe von Finck, von der Riemann in dem soeben erschienenen, vortrefflichen 2. Bd. seiner Musikgeschichte[2]) sagt, daß sie „noch nicht erschlossen ist"[3]), enthält diese Hs.. Nach dem obigen Salve Regina folgen nun in dem Ms. nachstehende 6 Gesänge:

Resonet in laudibus . . . . Johannes Stomius v. Muling
Dies est letitiæ . . . . . τοῦ αὐτοῦ
Gelobet seistu Jesu Christ . . τοῦ αὐτοῦ
Puer natus in Bethlehem . . Eiusdem autoris
Surrexit Christus hodie . . Idem
Wo Gott der Herr . . . (eingeschoben).

[1]) S. XXI. (Leipzig 1882).
[2]) II. Bd. 1. Teil. S. 279 (Leipzig 1907).
[3]) Kade publizierte dieselbe im gleichen Bande von Ambros unter Nr. 35, 247 ff.: „Missa de beata Virgine."



In der Tertia Vox findet sich zu dem Stücke „Resonet in laudibus" mit roter Tinte eingezeichnet der Komponisten-Name: Johannes Stomius v. Müling. Proske macht dazu in seinem Katalog die Bemerkung: „Dieser Autor konnte bisher nirgends aufgefunden werden". Und in der Tat schweigen sich fast sämtliche Musikhistoriker über diesen Komponisten aus; nur Eitner, der in seinem Quellenlexikon[1]) dieses Ms. 216 zitiert, sagt hiezu: „Die Bezeichnung „v. Müling" könnte sich auf seinen Geburtsort beziehen, jedoch verzeichnet Ritter nur ein Mühlingen in Baden und eines in Anhalt-Bernburg." Ich glaube, daß Eitner mit dieser Annahme sich im Irrtum befindet, und daß dieses „v." nicht als „von" zur Bezeichnung des Abstammungsortes zu lesen ist — in diesem Falle wäre sicher das lateinische „de" gebraucht — sondern als das bekannte „vulgo"; somit hiesse dann der Komponist Johannes Stomius vulgo Muling. Und ich gehe noch einen Schritt weiter und behaupte, dieser Johannes Stomius vulgo Muling ist kein anderer als der obige Salzburger Theoretiker Johannes Stomius vulgo Mulinus. Jedem Historiker ist ja bekannt, welchen Verdrehungen und Schwankungen die mittelalterlichen Namen unterworfen waren; in meiner Paminger-Studie habe ich das an dem Namen dieses Komponisten hinreichend nachgewiesen[2]) und ich könnte noch eine Reihe ähnlicher Fälle anführen. Auch der obige Johannes Mülich, Mühlich, Müllich Mulichius und Mulicnius ist ja nur ein und dieselbe Persönlichkeit, der Kanonikus an der Alten Kapelle.

Verschiedene andere Umstände weisen ferner noch auf die Identität der Personen hin: die Komponisten, die mit Stomius in dem Ms. vertreten sind, gehören fast alle der Zeitperiode des Salzburger Theoretikers an, und auch die Faktur der Kompositionen selbst ist die der Meister des 16. Jahrhunderts. Dazu kommt noch ein weiteres Beweismoment. Die Proskesche Bibliothek besitzt noch ein anderes wertvolles Ms.[3]) mit

---

[1]) L. c. p. 301.

[2]) L. c. S. 123.

[3]) Ms. 220. 4 Stimmbände in Leder 14 × 14 cm.

Prima vox 87 fol.	Tertia vox 69 fol.
Secunda vox 82 fol.	Quarta vox 33 fol.

Sein Inhalt ist folgender:

Pater noster 4 voc.	Arnoldus Brugensis.
Ave Maria 4 voc.	*AB.* (= Arnoldus Brugensis).
Da pacem 4 voc.	*AB.*
Laudate Dominum 4 voc.	*AB.*
Benedicat nos deus noster 4 voc.	II. pars.
Cognoscimus Domine 4 voc.	ἄδηλον (In Vox I. u. III. von späterer Hand als Komponist eingetragen: Conradus Rupich).
Vita nostra 4 voc.	II. pars.
Domine in furore tuo 4 voc.	Franciscus de Layolle (Layolla).
Laboravi in gemitu meo 4 voc.	II. pars.



Kompositionen von Johannes Stomius. Hier erscheint Stomins ohne den Beinamen Mulinus oder Muling, dafür wird aber gelegentlich (cf. Vox III. fol. 45.) sein Hauptname Stomius in Stomig umgemodelt — ein abermaliger Beweis für unsere obige Behauptung. Auch dieses Ms. enthält

---

Peccavimus 4 voc.	ὁ αὐτός.
O Domine 4 voc.	II. pars.
Virgo carens criminibus 4 voc.	ἄδηλον (In Vox III. von späterer Hand als Komponist eingetragen: P. Moulou).
Quam pulchra es 4 voc.	P. Moulou.
Labia tua suavissima 4 voc.	II. pars.
Anima mea liquefacta est 4 voc.	Stephanus Mahn.
Tulerunt pallium meum 4 voc.	II. pars.
Inviolata integra 4 voc.	Jo: Courtois.
O Rex Christe 4 voc.	II. pars.
Nigra tu (!) sed formosa 4 voc.	Franciscus de Layolla.
Gratis nunc omnes 2 voc.	*AB.*
Gratis nunc omnes 3 voc.	*AB.*
Venite filii audite me 3 voc.	ἄδηλον (In Vox II. u. III. von späterer Hand als Komponist eingetragen: Noel Bauldiunus).
Oculi domini 2 voc.	In Vox I.: ἄδηλον. In Vox III.: τοῦ αὐτοῦ.
Virga tua 2 voc.	Petrus de la Rue.
Confitemini Domino 3 voc.	ἄδηλον.
Degeneres animos timor arguit (wiederholt sich 7 mal) 3 voc.	Johannes Stomius.
Stat sua cuique dies 3 voc.	Robertus Underholzer, Salisburgensis.
Vigilate quia nescitis 3 voc.	Leonhard Paminger.
Jesus Christus nostra salus 3 voc.	Johannes Stomius.
Degeneres animos timor arguit 3 voc.	Robertus Underholzer.
Dulce trium puerorum carmen 3 voc.	ἄδηλον.
Beati omnes 3 voc.	Gregorius Peschin Bœmus. (sic!)
Ecce sic benedicetur homo 3 voc.	II. pars.
Dulces exuviæ 3 voc.	Gregorius Peschin.
Nulla fides pietasque (fuga in unisono) 3 voc.	Robertus Underholzer.
Tu exurgens domine 3 voc.	Franciscus de Loyolla.
Deus, qui sedes super thronum 3 voc.	Gregorius Peschin.
Quia tu solus	II. pars.
Nolite confidere in principibus 3 voc.	Johannes Stomius.
Quidquid appositum est 3 voc.	P. Mæssens.
Gloria tibi domine 3 voc.	τοῦ αὐτοῦ.
Confiteantur tibi domine 3 voc.	Noel Baulduinus.
Effunde iram tuam 3 voc.	Concilius (Johannes).
Præceptum novum 3 voc.	Gregorius Peschin.
Salve festa dies 2 voc.	ἄδηλον (in Vox I. von späterer Hand als Komponist eingetragen: M. Eckel).
Ecce renascentis 2 voc.	II. pars.
Agnus Dei 2 voc.	Josquin.

fast nur Komponisten aus der Zeit des Salzburger Johannes Stomius, sogar einen Landsmann, Robertus Underholzer Salisburgensis.

Nur einen Umstand könnte man auffallend finden und gegen die Identität anführen. Warum erwähnt Schelhorn, bezw. sein Gewährsmann Heinrich Pantaleon die kompositorische Tätigkeit des Stomius auch nicht mit einem einzigen Worte? Dieses Schweigen ist, wie bei vielen Beispielen in der Musikgeschichte[1]) leicht erklärlich; Stomius Berufsaufgabe und Tätigkeit war in erster Linie eben nicht die eines Komponisten, sondern, wie wir gesehen haben, die eines wissenschaftlichen Lehrers, gleich Leonhard Paminger, und so tritt der Komponist Stomius mehr in den Hintergrund. Übrigens übergeht Schelhorn auch seine Tätigkeit als Musiktheoretiker mit Stillschweigen und doch ist Stomius zweifellos der Verfasser des oben angeführten musikalischen Traktates.

War Johannes Stomius auch nicht einer der großen Meister der damaligen Zeit, so steht er doch als ein achtbarer Tonsetzer vor uns, dessen wenige uns erhaltenen Kompositionen neben denen seiner Kollegen wohl bestehen können, ebenso wie die seines jüngeren Namensverwandten Johannes Mulichius, so daß die Musikgeschichte der beiden Träger dieses Namens sich nicht zu schämen braucht.

Agnus Dei 2 voc.	Josquin.
Pleni sunt cœli 2 voc.	Josquin.
Qui tollis peccata mundi 2 voc.	Josquin.
Per illud ave 2 voc.	Josquin (in Vox I. von späterer Hand als Komponist eingetragen: Mouton).
Auditam fac mihi 2 voc.	Franciscus de Layolla.
Pleni sunt cœli 2 voc.	Petrus de la Rue.
Non opus habent 2 voc.	Eustachius de Matronibus (sic! — Proske: de Nationibus) Rhomanus [Bei Eitner (Quellen-Lexikon B. III. S. 361) mit diesem Beinamen nicht bekannt; er hält ihn identisch mit Eustachius de Monte regali.]
Ecce mysterium 2 voc.	Eustachius Rhomanus.
Mulier cupido 2 voc.	Eustachius Rhomanus.
Agnus dei 2 voc.	Josquin } (verschieden von den obigen).
Agnus dei 2 voc.	Josquin }
Verbum Domini 2 voc. (Epitoniza bina semper pausando usque ad 12 voc.)	Math. Gascogne.

Auf dem Vorsetzblatt des Vorderdeckels: Grates nunc omnes 4 voc. *AB.* (Arnoldus Brugensis).

Auf der Innenseite des Hinterdeckels: Rex autem David 4 voc.

Beide Kompositionen von späterer Hand in alle 4 Stimmen eingetragen.

[1]) So z. B. berührt Johannes Diaconus, der um 870 das Leben Gregor des Großen schrieb (cf. Migne, patr. lat. 75, 90), die kirchenmusikalische Reformarbeit des großen Papstes kaum mit ein paar Worten.





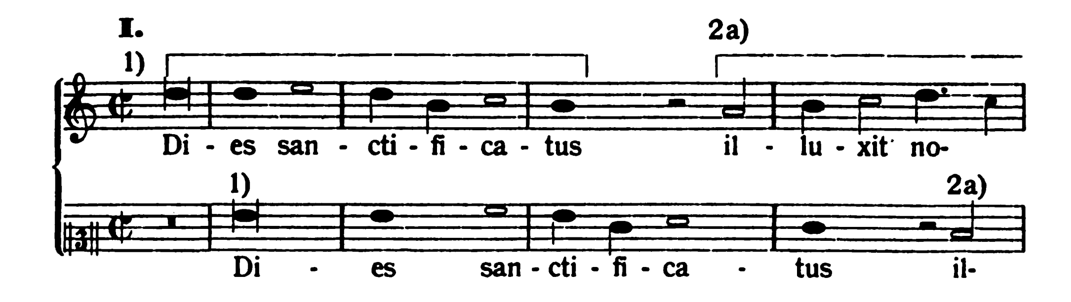


Motette und Messe „Dies sanctificatus“ von Palestrina.[1]

Von **Dr. Wilh. Widmann—Eichstätt.**

Altmeister M. Haller hat im Kirchenmusikalischen Jahrbuche zwei interessante Analysen von Palestrinamessen veröffentlicht.[2]) Nachfolgende Studie möge ein Seitenstück zu denselben bilden und zugleich die praktische Verwirklichung meiner in einem folgenden Artikel niedergelegten Anregungen. Ich wählte „Dies sanctificatus“, einmal, weil es sich hier um nur vierstimmige Sätze handelt, sodann, weil ich selbst in den letzten Jahren Veranlassung hatte, mich gerade damit speziell zu befassen. Die Motette „Dies sanctificatus“ habe ich in meiner Bearbeitung bei Breitkopf und Härtel verlegt.[3]) Über Motette und Messe ist Proske, der beide in seiner Mus. div. veröffentlicht hat, voll des Lobes. Die Messe nennt er „ein großartiges Tongebilde, dessen Wirkung die beschränkten Mittel — den 4stimm. Satz — weit überragt, unter den 4stimm. Messen Palestrinas eine der herrlichsten und sublimesten.“ Sie ist in den letzten Jahren eine meiner Lieblings- und Festmessen geworden.

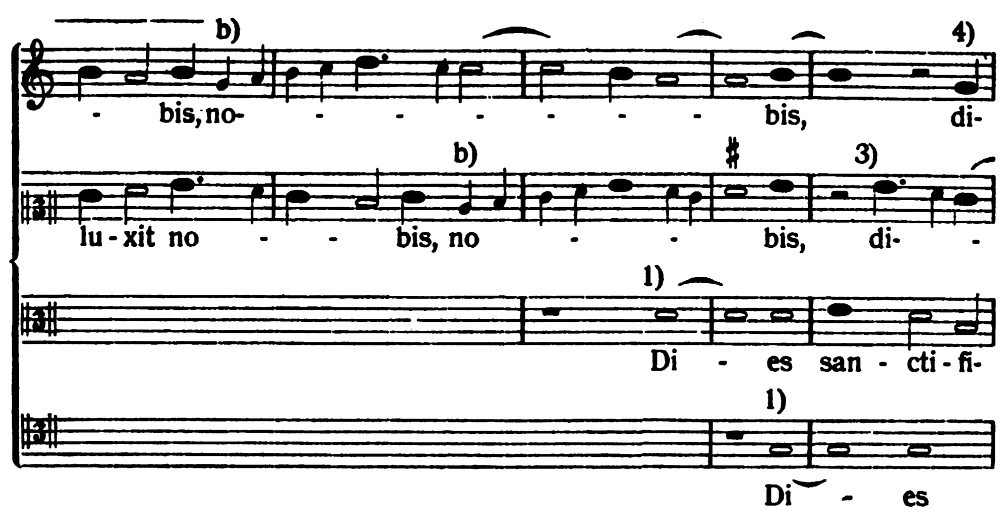
Da die Motette Quelle für die Messe ist, erscheint es angezeigt, zuerst die einzelnen Abschnitte der Motette zu studieren und dann erst zu untersuchen, wie weit und wie die Messe daraus erflossen ist.

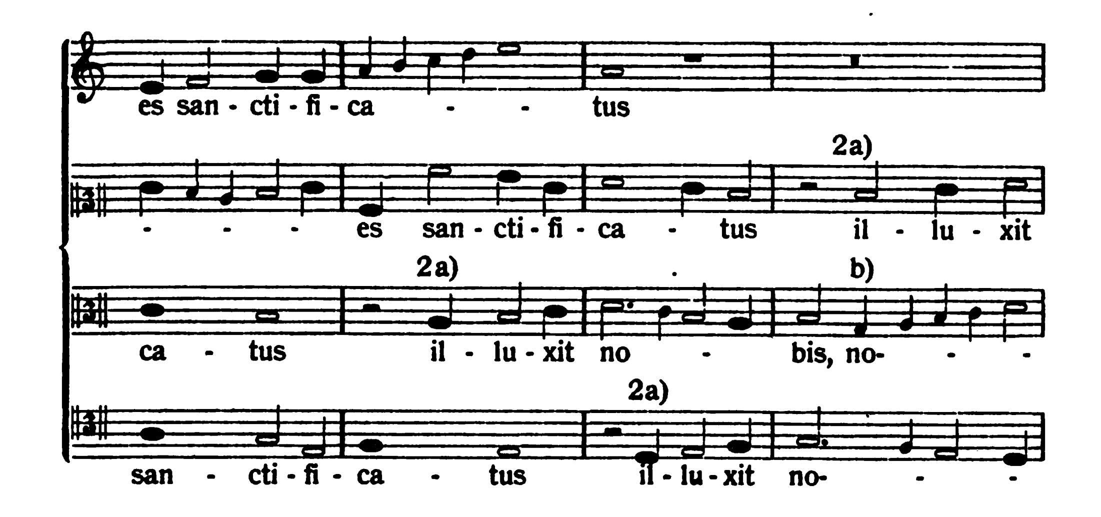


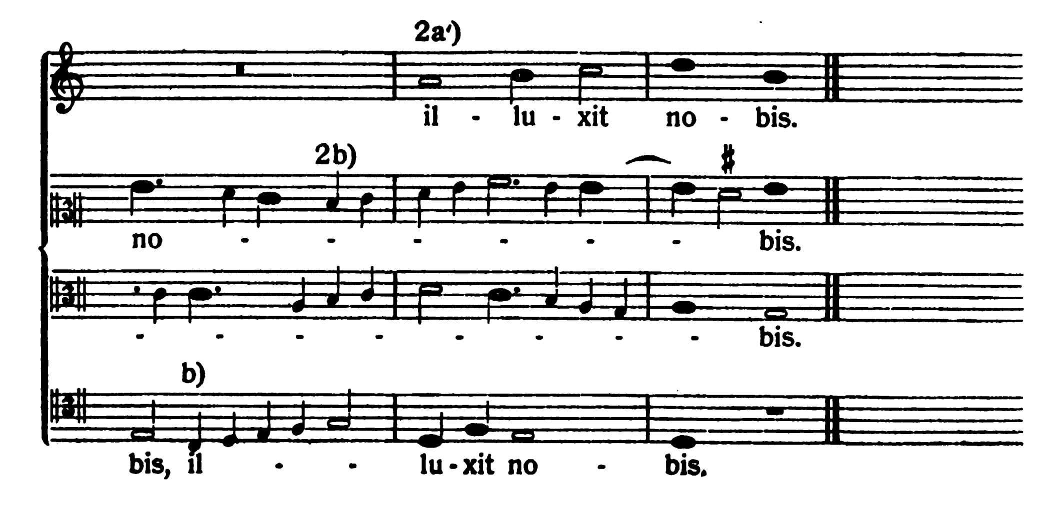
[1]) Gesamtausgabe Band 5, Nr. 1, Band 15, S. 1ff.

[2]) 1881: Analyse des Kyrie aus der Missa „Iste Confessor“, 1894: Analyse der Missa „O admirabile commercium.“

[3]) Motetten von Pal., 2. Heft: 4 Weihn.-Motetten.


b)
4)
- bis, no- - - - - - - - - bis, di-
b)
3)
lu-xit no - - bis, no - - bis, di- -
1)
Di - es san - cti - fi-
1)
Di - es


es san - cti - fi - ca - - tus
2a)
- - - es san - cti - fi - ca - tus il - lu - xit
2a)
b)
ca - tus il - lu - xit no - bis, no- - -
2a)
san - cti - fi - ca - tus il - lu - xit no- - -


2a')
il - lu - xit no - bis.
2b)
no - - - - - - - bis.
- - - - - - - - - bis.
b)
bis, il - - lu - xit no - bis.

Schon auf den ersten Blick erkennen wir, daß dieser I. Satz aus zwei Teilen besteht: der erste reicht von Takt 1—10 exkl., die beiden Oberstimmen sind allein beteiligt; der zweite von T. 8—17, Tenor und Baß sind schon deswegen die Hauptstimmen, weil sie nach Josquinschem Muster[1]) wesentlich die Wiederholung der beiden vorhergehenden Stimmen bilden. Je ein Stimmenpaar tritt im Verhältnis der Engführung auf. Das Thema selbst besteht aus zwei scharf geschiedenen Motiven 1 u. 2a, oder letzeres in präzisester Fassung 2a'. Beide Motive sind deklamatorisch vorzüglich und haben gut ausgeprägten Charakter des 7. Tones, der Charakter ist sublim, triumphmäßig; vgl. die typischen Choralmotive zur Vesperantiphon „Ecce Sacerdos magnus" u. a. In Motiv 2 habe ich ein Teilchen mit b bezeichnet; das ist eine Art Lückenbüßer, davon wird im Satze so viel verwendet, als dem Komponisten beliebt: zu Anfang (T. 3 ff.) wird eine Zwischenharmonie daraus gemacht, im Tenor und Baß (T. 14 bzw. 15) wird es nach Bedarf verlängert, umgebogen usw. Aber während Tenor und Baß die frühere Sopran- und Altpartie übernehmen, pausieren Sopran und Alt nicht etwa, sondern füllen ihre Stellen aus, entweder mit Teilen aus dem Thema 2a oder mit dem „Lückenbüßer" (2b), oder auch durch neue selbständige und doch mit dem Hauptthema verwandte Gegenmelodien (3 und 4); vgl. an der analogen Stelle Palestrinas Motette „Veni sponsa Christi" und noch mehr dessen gleichnamige Messe u. a.

Mit dieser Erkenntnis gehen wir nun an die Messe. Eine Messe in dieser Tonart, mit diesem Thema bekommt für unser Empfinden sofort auch Weihnachtscharakter, freilich nicht zunächst pastoralen (Puer natus est nobis), sondern sublimen, königlichen, triumphierenden, etwa „Magni consilii angelus", ist also nicht eine Pastoralmesse, sondern eine transzendentale „Missa regia" für Weihnachten.

Der I. Satz der Motette bildet den Inhalt des ersten Kyrie; und zwar ist es nicht bloß das Thema, sondern der ganze vierstimmige Satz, den wir hier wiederfinden, allerdings mit einigen mehr oder minder bemerkenswerten formalen Modifikationen: der Zwischensatz 2b ist fast ganz ausgefallen, daher rückt das zweite Stimmenpaar mit seinem Einsatz um anderthalb Takte vor; 2a wird entsprechend geändert. Warum wohl diese Verkürzung? Bei der ebenfalls vierstimmigen und über eine Motette komponierten Messe „Veni sponsa Christi" findet sich dieselbe nicht, wohl deswegen, weil dort das Thema an sich sehr kurz, nur einteilig ist und erst durch den neumatischen Nachsatz eine gewisse Zwei-

[1]) Ambros, Mus.-Gesch. IV. S. 41. „Man sieht, welche guten Früchte die alte Schulübung trug, zu zwei fertigen Stimmen eine dritte und vierte zu schreiben." Ich zitiere diese Worte mit Freuden als Beitrag zu einer gerechten Würdigung Josquins und der „Niederländer Künste"!



teiligkeit bewirkt und die Ausbeute für den Komponisten etwas reicher wird.[1]) Noch kühner als in der Missa „Dies sanctif.“ ist die Verkürzung im Kyrie der Missa „O Rex gloriæ“,[2]) wo die 3. Stimme sogar vor dem 2. Teile des Themas einsetzt. Durch die Ausschaltung des Zwischensatzes mit seinen minimæ wird in der Missa „Dies sanctificatus“ der Satz weniger lebhaft, dafür aber kompakter. Die Engführung 2a zwischen Baß und Alt in der Motette wird in der Messe 11. T. 4. Streich bezw. 13. T. 2. Streich etwas weiter auseinandergezogen, dafür das Verhältnis des Altes zum Sopran enger; hier beginnt der Schluß des 1. Kyrie, eine Verlängerung des Satzes gegenüber der Motette; eine Engführung schlägt sozusagen die andere, bei aller Ruhe tritt doch eine große Spannung und Steigerung ein. Dieser Schluß hat Ähnlichkeit mit dem in der 4stimmigen „Missa brevis“ und Missa „Iste Confessor“.

I 1 bildet den Inhalt von folgenden Sätzen der Messe: Et in terra pax hominibus, 4 st. nicht imitatorisch; erstes Qui tollis peccata mun(di) im Gloria, Sopran und Tenor in Imitation, Alt und Baß dazu in freier, aus descendit (lux magna) gebildeter Kontramelodie (vgl. unten S. 82); zweites Qui tollis peccata mundi im Gloria, Tenor in Imitation mit den unter sich parallel laufenden Sopran und Baß; Patrem omnipotentem, Tenor; factorem cœli et terræ, Sopran; zu beiden Stimmen eine freie Kontramelodie; Sanctus (1. Motiv), zuerst Sopran, später Tenor; 1. Agnus Dei, sowohl im Sanctus als im Agnus kunstvoll gearbeitete Gegenmotive.

I 2a bildet den Inhalt folgender Sätze: Laudamus te bis glorificamus te. Eine Vergleichung mit dem 1. Kyrie zeigt, daß die Gegenmelodien I 3 und 4 ausbleiben, anfangs (bei laudamus te) ist noch ein kleines Gegenmotiv in Baß und Tenor da, aber sogleich wird der ganze Satz in reichen und immer gesteigerten Engführungen nur aus „illuxit nobis“ geschmiedet. Zu beachten ist, daß das Motiv bei benedicimus und adoramus auf verschiedenen diatonischen Tonstufen steht, wodurch es nicht immer ganz leicht erkennbar ist, bis es endlich bei glorificamus te seinen Platz mit elementarer Gewalt zurückerobert. I 2a findet sich weiterhin im ersten Miserere nobis des Gloria (hier findet auch 2b Verwendung in den Mittelstimmen); in visibilium und et invisibilium in allen Stimmen; in Crucifixus 1. u. 2. Alt, während die anderen Stimmen Gegenbewegung haben; in (e-)tiam pro nobis (1. S.); confiteor unum baptisma, Sopran mit Variation der Grundform; Sanctus in allen Stimmen (der Satz hat in bezug auf den Eintritt des Themas in den einzelnen Stimmen Ähnlichkeit mit dem 1. Kyrie, ist aber reicher); qui tollis peccata mundi im 1. Agnus in allen Stimmen, Tenor und Baß sind Varianten zu den analogen Stellen im 1. Kyrie. Als Stellen, in denen es zweifel-

[1]) Vgl. „Kirchenchor“ 1906, Nr. 8.
[2]) Ges.-A. 21. Bd. S. 22, u. 5. Bd. Nr. 9 S. 26.



haft erscheinen kann, ob „illuxit nobis“ verwendet worden ist oder ob sie frei erfunden sind, mögen noch erwähnt werden: im Gloria „Domine Deus, agnus Dei“ im Alt bezw. Tenor, im Credo „Deum de Deo (Alt), lumen de lumine“ (Baß).

II.





Der II. Satz der Motette besteht wieder aus zwei deutlich unterscheidbaren Teilen: 1) venite gentes, 2) et adorate Dominum. Der Tonlage nach bezeichnet das Thema II 2 eine Steigerung von II 1, und diese beiden Themen wieder eine Steigerung gegenüber denen des I. Satzes; die Textdeklamation ist ausgezeichnet, namentlich im Gegenthema 1a im Sopran Takt 6—8.

Mit dem Thema 1 (Venite gentes) tritt zugleich ein Gegenthema 1a auf, das mit dem 2. Thema (et adorate Dñm) Ähnlichkeit hat, sich eigentlich nur durch einen zweiten Quartensprung davon charakteristisch unterscheidet. Dieses Gegenthema tritt schon anfangs dreifach, d. h. in kurzer Engführung in 3 Stimmen gegen das Hauptthema im Sopran auf, das in der Motette weiter gar keine Rolle spielt, vielleicht deswegen, weil es von I 1 in seinem Anfange, von II 2 und namentlich von II 1a in seinem Schlusse zu wenig verschieden ist; der ganze 1. Teil von II wird aus 1a gefertigt; nur 2a erinnert an das erste „venite gentes“ im Sopran. Das Thema II 2 und die Verarbeitung (2a und 2b) haben äolisch-phrygischen Beigeschmack, wie wir ihm beim 7. Tone öfter begegnen; vgl. beispielsweise Palestrinas Missa „Ascendo ad Patrem“ im Gloria: mundi, suscipe, Rex cœlestis — Filius Patris, im Credo: Jesum Christum, ante omnia sæcula, Deum de Deo; besonders die geheimnisvolle Stelle „Domine Deus, agnus Dei“ in der gigantischen fünfstimmigen l'homme armé-Messe. Diese kühnen, vom Grundtone so weit abführenden Modulationen gerade im 7. Tone hängen damit zusammen, daß außer der Finalis g noch viele Töne der Skala konfinal sind: a, h, c, f, d, und viele kleine melodische Phrasen auch anderen Tonarten eigen sind;[1]) im mehrstim-

[1]) Das nämliche gilt von Melodieteilen innerhalb eines geschlossenen Ganzen im greg. Chorale z. B. (super humerum) ejus im Intr. „Puer natus est“ 7. toni mit dem 1. Alleluja im Intr. „Deus dum egredereris“ 3. toni (Ausg. Dom Pothier) — Teilfinale a; timere in der Comm. „Dicite pusillanimes“ 7. toni mit nunc scio vere, Intr. an Peter und Paul, 3. toni — Teilfinale h, u. a. m. Die „Singübungen“ in der Choralschule von P. Ambr. Kienle bieten reichliches Material zu derartigen Vergleichungen.

migen Satze, wo namentlich der Ganz- und Halbschluß auch bei den Teilfinalen nötig ist, ergibt sich dann von selbst ein gewisses Schillern in anderen Farben neben der Grundfarbe, d. h. ein Modulieren nicht bloß innerhalb des Dur- und Mollgeschlechtes, sondern ein Blick in die Welten aller anderen Kirchentonarten, ein vorsichtiger, aber dennoch viel reicherer Wechselverkehr der Tonarten als heutzutage. Solche Stellen sind eklatante Widerlegungen jenes Palestrinakenners, der zu Dr. Haberl sagte: Palestrina habe nur in C- und F-dur, in a- und d-moll komponiert.[1]) Noch mehr aber wird die Position jener, welche die „engelhafte“ Wirkung des Palestr. Tonsatzes in der mathematisch-reinen, d. h. gar nicht temperierten Stimmung suchen, durch die nun einmal vorhandene Tatsache der Modulation bei Palestrina ins Wanken gebracht.

Was nun die Verwertung des II. Satzes in der Messe betrifft, so begegnet uns das Thema 1 auch hier nicht gerade sehr oft: gratias agimus, Sopran im vierstimmigen Satz, nicht imitatorisch; Domine Fili uni-(genite), Tenor; et in Spiritum, Tenor im vierstimmigen homophonen Satze; und das letzte dona nobis pa(-cem) im Sopran und anklingend im Tenor. Um so häufiger und reichlicher verwendet ist das Gegenthema 1a (und mit ihm promiscue 2): Christe eleison der ganze Satz, der dreiteilig ist: im 1. Teile ist das Thema fast ausschließlich steigend g, c, h, e; im 2. Teile c, f, e, a (oder c, f, e, d et adorate), im 3. Teile wieder g, c, h, e. Die Verarbeitung ist sehr interessant und anregend; zuerst Tenor und Baß in Imitation auf der gleichen Tonstufe, darüber der Alt mit einer ruhigen, eigentlich nur harmonisch füllenden Kontramelodie; im vierten Takt tritt der Sopran mit dem Thema ein, $2^1/_2$ Takte später der Alt in der Unterquinte, wieder einen Takt nach diesem der Tenor auf gleicher Tonstufe, $1^1/_2$ Takte später der Baß in Oktave zum Sopraneinsatz. In ähnlicher Weise im 2. und 3. Teile des Christe. Dabei haben die Stimmen, welche das Thema vorgetragen, jedesmal schöne Ausladungen, mit denen der Satz vierstimmig und voll erhalten wird; und über dem Ganzen schwebt himmlische Ruhe und Majestät. Gerade diese Ausläufer der Melodie sind es, die den Satz vor Einseitigkeit und Langweiligkeit bewahren. Ich denke da auch an das Christe in Vittorias Missa „Vidi speciosam“; dort fehlen diese Ausläufer, wir haben immer nur Thema; und das wird einförmig, um so mehr als dort der Klang der 4 Stimmen auch nicht viel Abwechslung hineinbringt (4 hohe Stimmen). Immer das Gleiche sagen, ist keine Kunst; aber zum Gleichen etwas Gegenteiliges sagen, was ebenfalls paßt, das ist eine Kunst![2]) II 1 ist auch Motiv für Et in Spiritum Sanctum, vgl. Ten. und Baß; u. f. et homo (factus est).

[1]) Cäc.-Kal. 5. Jahrg. 1880. S. 73 A. 1.

[2]) Vor vielen Jahren legte ich in Ermanglung einer zweiten Sopransolistin bei der Aufführung der sechsstimmigen Missa „Ecce ego Joannes“, die ebenfalls im 7. Tone steht, dieses Christe ein; es paßte nach meinem Gefühl aber gar nicht, ich bin aber

Das Gegenthema 1a finden wir weiterhin im Gloria: Domine Fili unigenite, Baß als Begleitung von 1, später Sopr. und Alt in Imitation; Credo: et in unum Dominum Jesum Christum; alle 4 Stimmen in Imitation, jedoch in anderer Aneinanderreihung als in der Motette (vgl. bes. Alt und Ten. hier und in der Motette); sub Pontio Pilato 1. S. und 1. A., später in der Wiederholung der Textworte 2. A. in Parallele mit dem variierenden 1. Sopran; ferner das ganze Benedictus qui venit; hier sind die Stimmeinsätze in Erweiterung gegenüber dem Christe, und zugleich erscheint der doppelte Kontrapunkt in der Oktave, teilweise in Stimmenversetzung, und eine Gegenmelodie eingeführt:



die in der Motette nicht ist. Im 2. Agnus, das in seiner Fünfstimmigkeit wie gewöhnlich bei Palestrina die Krone der ganzen Messe bildet und deshalb nie fehlen dürfte, ist 1a dreizehn Takte lang der Inhalt aller und speziell zweier im Kanon in der Quart geführten Stimmen. Wir sehen hier, daß 2 Oberstimmen in Engführung laufen, daß dieser Satz dann von den 2 Unterstimmen übernommen wird (wie im 1. Kyrie), während die Oberstimmen neue Gegenmelodien bekommen:

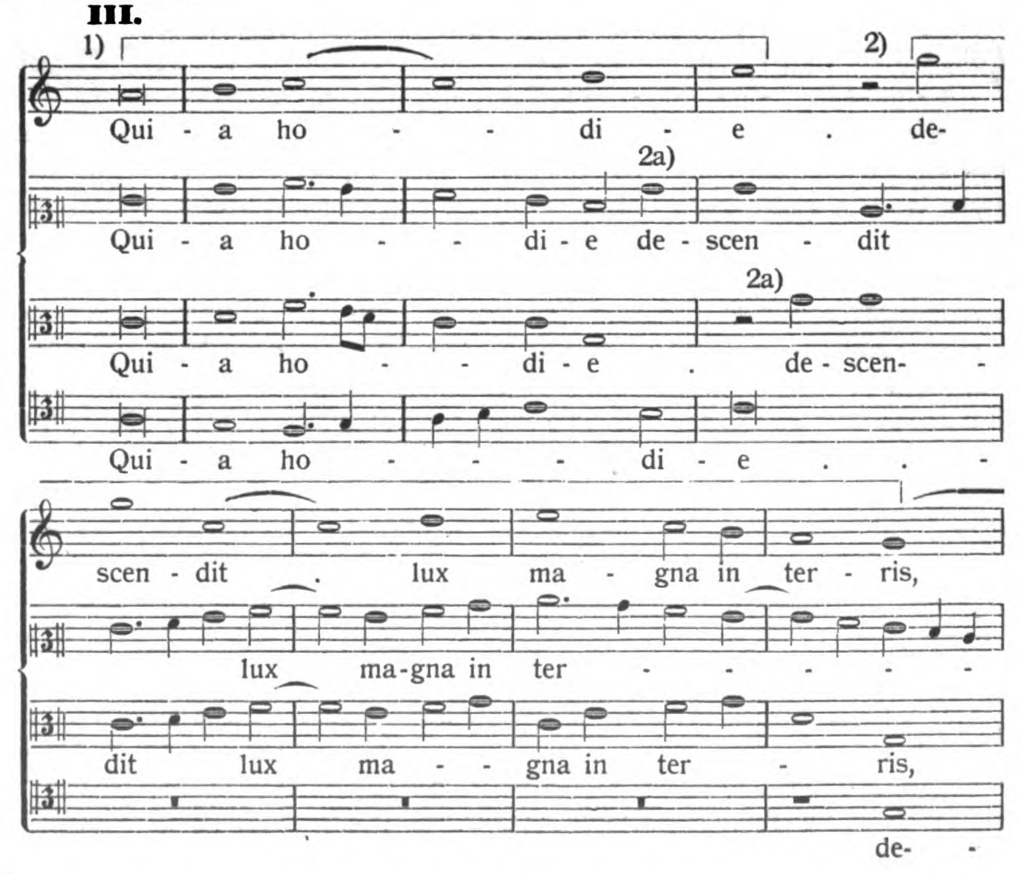


II 2, deutlich unterschieden von 1a, finden wir (als 2b) im Kyrie nach dem Christe (Et adorate Dñm, wie die Stelle im Alt geformt ist T. 14ff.), und zwar ist der ganze Satz daraus gebildet, zunächst wie im 1. Kyrie (Alt und Sopr., später von Baß und Ten. übernommen); nach einem kurzen Zwischensatz, in welchem das Thema in Alt und Tenor nur fragmentarisch ist, kommen 2 Durchführungen in allen vier Stimmen, von der obersten ausgehend. Auch dieser Satz hat dem Thema entsprechend äolischen Charakter; erst am Schluß lenkt der Satz entschieden ins Mixolydische ein. II 2 (bzw. 2b, 2a) finden wir ferner im Gloria: miserere nobis (nach qui sedes), Baß und Alt, jedesmal fehlt die erste Auftaktnote, jedesmal ist der Melodie ein Gegensatz beigegeben; im Credo: Jesum Christum, Sopran (Fragment von 2 oder Schluß von 1a? s. oben S. 77 Abs. 2); et ex Patre natum (Ten. und Baß) ante omnia sæcula (S. A. T.), auch hier fehlt die Auftaktnote; Deum verum Fragment bzw. Umbildung von 2; qui propter

nicht imstande, den Grund dafür anzugeben. Vielleicht regt die Frage jemanden zum Nachdenken an. Stilistische, eigentlich musikphilologische Untersuchungen über die „Alten“ täten heutzutage viel mehr not, als ganze Berge neuer cäcil. Messen „à la Palestrina“, auf welche das Wort des Psalmisten Anwendung findet: „Kaum zu Ehren und emporgekommen schwinden sie hin wie Rauch verschwindet . . . ich ging vorbei, und siehe, sie waren schon nicht mehr . . . und ihr Ort ward nimmermehr gefunden.“ Ps. 36, 20, 36.

nos homines S. A. T. in ganz knapper Engführung; et propter nostram salutem alle 4 St. in ebenso knapper Imitation; ex Maria Virgine, 3st. homophon; et iterum . . . cum gloria; et unam sanctam catholicam, Sopr.; et apostolicam ecclesiam, Baß. II 2 et adorate Dominum in den mannigfachsten melodischen Umbildungen und fugierten Engführungen, die aber alle von denen im 2. Kyrie wieder verschieden sind, bildet auch den Inhalt der beiden Osanna nach dem Sanctus und nach dem Benedictus. Es ist sehr interessant, in diesen beiden Sätzen im einzelnen zu verfolgen, was sie gleich haben und worin sie verschieden sind; man beginne hiebei im Osanna nach dem Bened. am Schlusse des 13. Taktes (Alteinsatz) und vergleiche von da ab die einzelnen Stimmen mit dem ganzen Osanna nach dem Sanctus! Das vorletzte Osanna in exc. im Sopran stimmt mit dem 2. Kyrie T. 10—13 wörtlich überein, die anderen Stimmen sind wieder verschieden; ebenso im Alt der Anfang des letzten Kyrie T. 1—4 mit 2. Osanna T. 4—7, Baß 2. Osanna T. 1—4 u. 2. Kyrie T. 4—8, diese Stellen haben II 2 ganz und bzw. in derselben Tonlage. Ob die beiden Stellen passus et sepultus est (alle 4 St.) und cum gloria (2. S., 1. u. 2. A.) auf II 2 stehen oder nicht, dürfte nicht leicht zu entscheiden sein.

III.

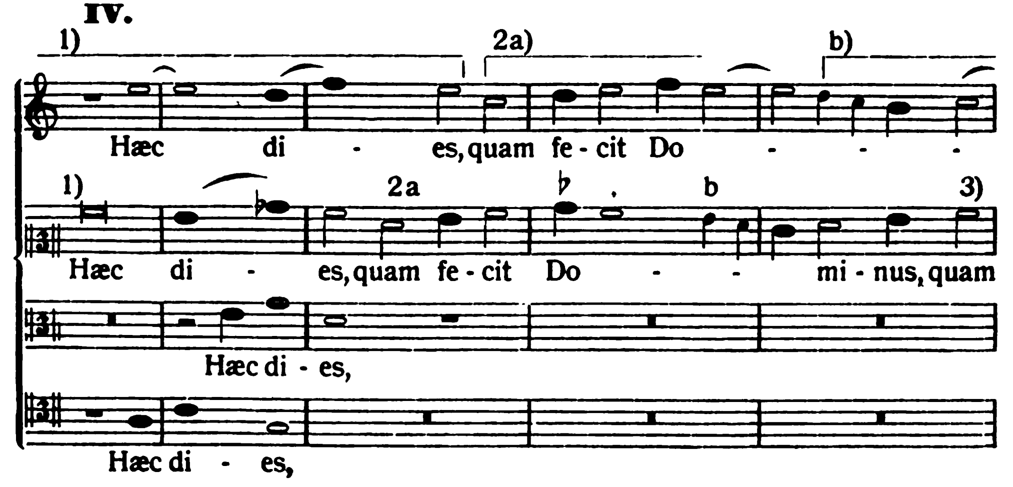




Die beiden Teile von III sind einander ganz ungleich: ungleich in der Länge (4 Takte, 13 Takte), ungleich in der Arbeit: in 1 schreiten die Stimmen größtenteils gleichzeitig, in 2 ist alles Imitation, so daß auch nicht auf einer einzigen Silbe alle Stimmen einmal zusammentreffen. Der Anfang des Themas, der Sprung in die untere Quint („descendit" wie ein Meteor), ist in allen Stimmen langsam, bedächtig, feierlich; aber dann bemerken wir einen großen Unterschied in der Behandlung der inneren und äußeren Stimmen: jene sind lebhaft, neumatisch, fließen dahin wie ein eifriger Strom; diese dagegen sind langsam und massiv, gleichsam die beiden festen Ufer des Stromes. Auffallend häufig findet die Imitation im Einklang bezw. in der Oktave statt — das Verhältnis 1:1, das reinste von allen — ein römisches Pantheon! Als letztes Wirkungsmittel dient ein rhythmisches, die Synkopierung im Tenor.

III 1 finden wir in der Messe an folgenden Stellen wieder: (Gratias agimus) tibi, in der Motette „hodie"; Tenor und Baß sind wörtlich herübergenommen, der Sopran ist variiert; das Ganze ist Einleitung zu propter magnam = descendit. Weiterhin finden wir III 1 in Quoniam tu solus sanctus den ganzen 4stimm. Satz, nur in den Mittelstimmen etwas vereinfacht (vergl. tu solus Dominus im Tenor); simul adoratur und et conglorificatur. Eine eigentliche Verarbeitung hat III 1 in der Messe nicht gefunden.

Sehr zahlreich sind die Stellen, in denen III 2 (descendit lux magna in terris), das Glanzthema, verwendet ist: propter magnam gloriam tuam, eine ganz knappe Engführung in den 3 Oberstimmen; Domine Deus, rex cœlestis, Baß und Alt in der Oktave imitierend, Deus Pater omnip., Tenor hat die Hauptmelodie; die anderen Stimmen entfalten einen wahren Luxus von Seiten- und Gegenmelodien. In den beiden qui tollis des Gloria ist die Gegenmelodie zu I 1 aus III 2 gebildet (s. oben S. 75). III 2: deprecationem nostram, Imitation in allen Stimmen, Thema ganz oder teilweise; Filium Dei unigenitum, homophone Behandlung der 3 Oberstimmen; descendit de cœlis, Tenor und Sopran, Baß und Alt in Oktaven sich imitierend, jene vom Grundton, diese von der Unterquint aus; qui locutus est, Tenor, nur der Anfang des Themas; in remissionem, Alt, Tenor und Sopran im Einklange bzw. in der Oktave imitiert, sehr ähnlich, aber doch nicht gleich dem propter magnam und der Grundstelle in der Motette; et exspecto resurr. Baß, später (resurrectionem mortuorum) vom Sopran imitiert, die Mittelstimmen frei; Dominus Deus Sabaoth, alle 4 Stimmen in mannigfaltigster Imitation, dazwischen reiche Gegenmelodien, von denen die im Sopran (letztes Sabaoth) schliesslich selbst wieder ins Thema übergeht; in nomine Domini, 21 Takte über das gleiche Thema, viele Durchführungen, interessante Anwendungen des doppelten Kontrapunktes in der Oktave, namentlich wenn man diesen Satz mit Dominus Deus Sabaoth vergleicht. Die Gegenmelodien zum 1. Agnus Dei (s. oben I 1) weisen in ihrem abwärtsgehenden Quintensprung ebenso auf „descendit“ hin, wie die zum Qui tollis im Gloria. Im 2. Agnus Dei spielt III 2 bei qui tollis peccata mundi dieselbe Rolle wie anfangs II 1a; 2 Stimmen führen das Thema im Kanon durch, die anderen Stimmen umkränzen die kanonisierenden wie mit Guirlanden, die fast durchaus aus dem Thema gewunden sind, ein Reichtum der Phantasie und Gestaltungskraft, der mit Worten kaum mehr ausgedrückt werden kann; die Steigerung bis zum letzten peccata mundi ist gewaltig.





¹) Auf die harm.-Kontrap. Schwäche dieser Stelle sei im Vorbeigehen aufmerksam gemacht!

Dieser Abschnitt hat in seinem Aufbau Ähnlichkeit mit I: zuerst haben Alt und Sopran das Thema in Engführung, später Baß und Tenor, während der diesmal vorangehende Alt Gegenmelodien (3, 4, 5) hat. So zerfällt der Satz in 2 Teile (T. 1—8, 6—16). Das Thema selbst besteht wieder aus 2 Motiven 1 u. 2a (mit einer Verlängerung b). Wie in I, so besteht der erste Teil des Themas aus langen Noten, der zweite aus kurzen, der 1. Teil ist kompakt, der 2. Teil ist flüssig, 2a hat auch in melodischer Hinsicht Ähnlichkeit mit I 2a, aber es bewegt sich in der lydischen Region, in seinen Ausläufern jedoch geht es wie IV 1 ins äolische[1]) Territorium[2]) über; erst der Schluß des ganzen Satzes verbürgt wieder den mixolydischen Charakter.

Es ist vor Jahren von Ambros[3]) gelegentlich als ein erschütternder Zug im Bachschen Weihnachtsoratorium hervorgehoben worden, daß der einleitende Chor „Wie soll ich dich empfangen“ nach der Melodie „O Haupt voll Blut und Wunden“ gesungen wird; von der Krippe eine Perspektive auf den Kalvarienberg! Hier in „Dies sanctificatus“ bzw. „Hæc dies“ haben wir schon Jahrhunderte früher von der Krippe aus eine Perspektive auf den Ostertag, denn ihm gehört die Melodie des Hæc dies an! IV 1, mehr oder minder mit 2 verbunden, findet sich in der Messe in folgenden Stellen: Gloria: Jesu Christe (nach Fili unig.), alle 4 Stimmen in kurzer Engführung; qui sedes ad dexteram, Sopran und Alt wie in der Motette, sogar mit den begleitenden Motiven in Baß und Tenor; Jesu Christe (nach Altissimus), dem Inhalte nach; Credo: genitum non factum consubst. Patri, Sopran (die Melodie etwas verkürzt), von Alt und Tenor gleichzeitig begleitet; per quem omnia, Baß und Sopran in Terzenparallele, Tenor imitierend, Alt frei; Sanctus: Pleni sunt cœli, Alt und Sopran, Tenor, Baß, neue Gegenmelodien; 1. Agnus Dei: das ganze miserere nobis; zunächst erweitern sich die Imitationsverhältnisse von $^1/_2$ Takt Distanz auf 2 und 4 Takte, dann verengen sie sich wieder; die frei erfundenen Gegenmelodien sind teilweise unter sich imitatorisch gehalten.

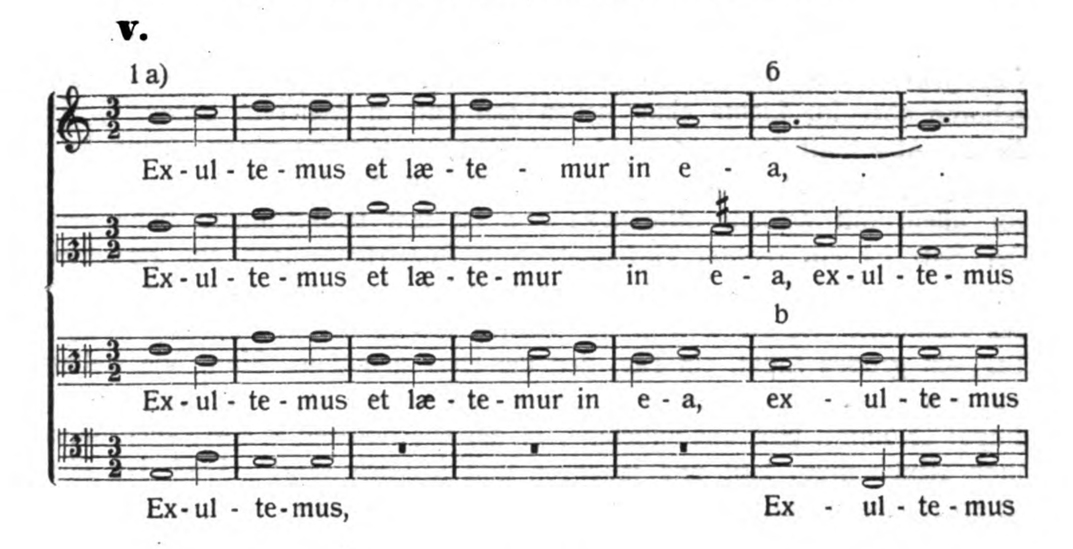
---

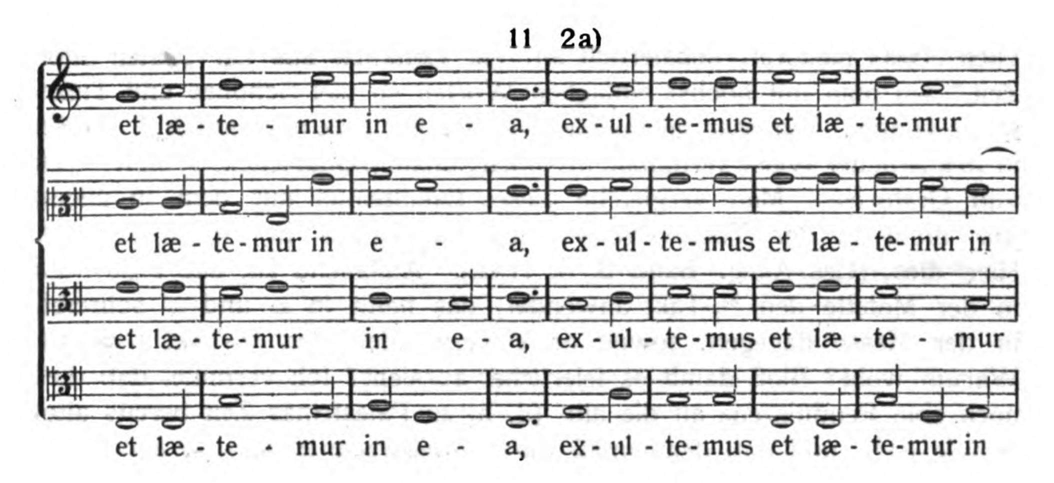
[1]) Vgl. 1. Thema und Behandlung in Palestrinas Missa „Nigra sum“, Ges.-A. 14. Bd. S. 95, Missa „Spem in alium“, 12. Bd. S. 3.

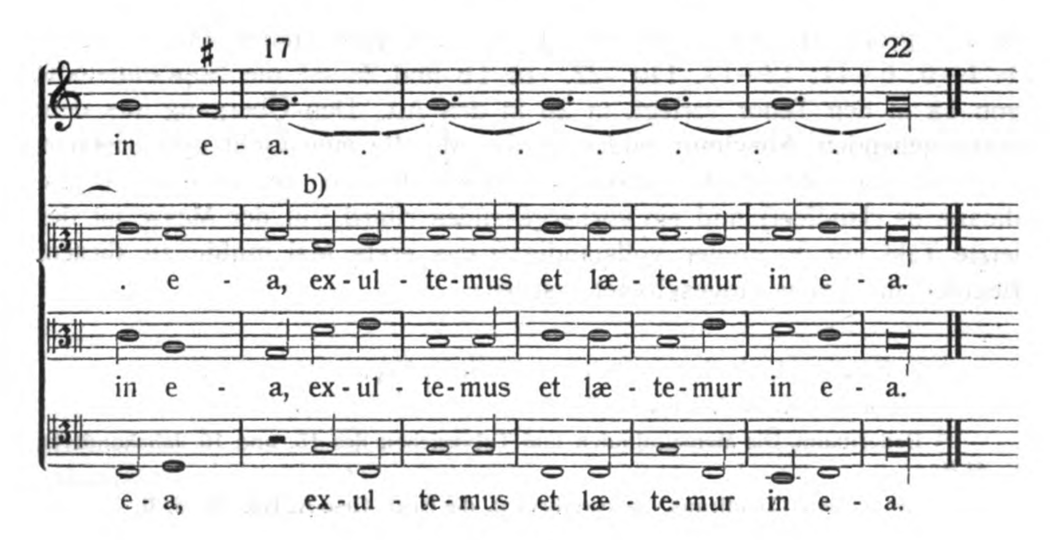
[2]) Wie sehr ich recht habe, wenn ich solche Modulation nur Modulation, einen Stich ins Äolische nenne, davon mag sich der geneigte Leser überzeugen, indem er die in vielen Stücken interessante und belehrende Vergleichung dieses Ausschnittes „Hæc dies“ mit der Motette „Hæc dies“ Band 5, S. 167 anstellt.

[3]) Kulturhist. Bilder. S. 115.

V.


1 a)
6
Ex-ul-te-mus et læ-te - mur in e - a, . .
Ex-ul-te-mus et læ-te-mur in e - a, ex-ul-te-mus
b
Ex-ul-te-mus et læ-te-mur in e-a, ex - ul-te-mus
Ex-ul - te-mus, Ex - ul-te-mus


11 2a)
et læ-te - mur in e - a, ex-ul-te-mus et læ-te-mur
et læ-te-mur in e - a, ex-ul-te-mus et læ-te-mur in
et læ-te-mur in e - a, ex-ul-te-mus et læ-te - mur
et læ-te - mur in e - a, ex-ul-te-mus et læ-te-mur in


17
22
in e - a. . . . . . .
b)
. e - a, ex-ul - te-mus et læ-te-mur in e - a.
in e - a, ex-ul - te-mus et læ - te-mur in e - a.
e - a, ex-ul - te-mus et læ - te-mur in e - a.

„Der daktylische Abschnitt, der das Ganze wie ein gottesdienstlicher Tanz[1]) beschließt, ist ganz richtiger wiedergeborener Josquin — wiedergeboren aber im Lichte einer neuen Zeit und in höherem Sinne.“[2]) In diesem Abschnitt herrscht die Gleichzeitigkeit aller Stimmen; keine Imitation, kein fugierter Einsatz fordert mehr zum Studium heraus, der Baß vor allem mit seinem oftmaligen g c ist fast paukenmäßig behandelt. Der Satz ist ein rechter Gegensatz zum Bisherigen, und ein gerechter Gegensatz. Bisher war nämlich vorzugsweise die Rede von den Wundern des Himmels, wie sie sich in der Geburt des Herrn zeigen: ein heiliger Tag, ein großes Licht, ein Tag, den der Herr gemacht. Nun, wie stellen wir uns dazu, „was sollen wir sagen vom heutigen Tag“? Zunächst allerdings: „Kommt, laßt uns anbeten“, in der feierlichsten Weise; aber dann auch „Exultemus, laßt uns jauchzen und fröhlich sein!“ Und das illustriert Palestrina mit den musikalisch-rhythmischen Mitteln seiner Zeit wie andere vor und nach ihm mit den Mitteln ihrer Zeit. Von uns aus gesehen mutet uns freilich ein so gut und im guten Sinne einfältiges Sätzchen etwas pastoral, schäferlich an, ein Denkmal aus der „guten alten Zeit,“ wo man mit höchst einfachen Worten so viel Schönes und Tiefes sagen konnte. Ein paar Jahrhunderte später hat dies namentlich J. Haydn in so köstlicher Weise vermocht, in seinen Sonaten, Quartetten, Symphonieen und Oratorien. Man vergleiche dieses Exsultemus mit dem in allem, nur nicht in der Tonart verwandten Exsultemus in Palestrinas 6st. Hæc dies, (Ges.-Ausg. Band 3. S. 114f.). Auffallend ist, daß Palestrina in der Motette den $^3/_2$-Takt anwendet, das heißt in 𝅝 und 𝅗𝅥 schreibt, in der Messe dagegen, soweit er V verwendet, den $^3/_1$-Takt (𝅜 𝅝). Warum wohl? Bloß damit es feierlicher aussieht? Ich vermute, daß dies noch eine Reminiszenz an die alte (d. h. zu Palestrinas Zeit bereits alte) Schule ist[3]), und daß demgemäß die Schreibweise in 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ein flottes Tempo andeuten soll. Die Gliederung des Satzes ist sehr leicht erkennbar: 2 große Hälften T. 1—11, T. 12—22, jede Hälfte wieder geteilt T. 1—6, 6—11; 12—17, 17b—22. In 1b und 2a ist die Sopranmelodie von 1a in den Tenor verlegt, in 2b in den Alt. Den Übergang aus dem vorhergehenden Abschnitt bildet in der Motette eine nicht geschriebene, aber für unser Empfinden unerläßliche Fermate über der letzten 𝅝 (Claudicans ne claudicet) und ein vorhergehendes ritard.; in der Messe ist der letzte Takt vor V immer vollständig;[4]) das erste Mal mußte zu diesem Behufe eine Pause eingeschaltet werden.

---

[1]) 2. Kön. 6, 14. — Nachf. Christi, 4. Buch, 1. Kap.

[2]) Ambros, Gesch. d. Mus. IV, S. 41.

[3]) Bellermann, Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts, S. 61 ff.

[4]) Zu diesem Claudicans, ne claudicet s. die Erkl. Ges.-A. Bd. 24, S. II.



Der V. Abschnitt der Motette wird in der Messe dreimal verwendet: bei in gloria Dei Patris Amen; die Melodie wird, nicht den Noten nach, aber im Rhythmus um einen Takt verkürzt; dann wird eine kurze Zweichörigkeit angebahnt, beim letzten in gloria — Amen hat der Tenor die Melodie. Bei et vitam venturi sæculi Amen, das zweimal, immer in homophoner Behandlung kommt, hat wieder das erstemal der Sopran, dann der Tenor die ganze Melodie (mit einer kleinen rhythmischen Verschiebung im ersten Takte). Im Dona nobis hat zunächst der Tenor dieselbe Melodie wie der Sopran bei cum Sancto Spiritu, im 4. Takt wird sie vom 2. Alt aufgenommen, da ja die beiden Stimmen einen Kanon bilden; die anderen Stimmen beteiligen sich teilweise am Thema, teilweise stehen sie im Gegensatz dazu. Die Fünfstimmigkeit ist möglichst vermieden, dafür stehen sich zwei vierstimmige Chöre gegenüber, bis endlich am Schlusse des 12-Tripeltaktes alle 5 Stimmen sich zu einem elementaren Effekte zusammenstauen. Die letzten 5 Takte (Thema im Tenor) und venite gentes im Sopran, (s. oben) sind ein breit und ruhig, sozusagen in himmlischen Höhen verklingendes Nachwort zur ganzen Messe.

Subtrahieren wir nun jene Teile des Meßtextes, bei denen die Motette nicht wörtlich oder nur fast wörtlich verwertet worden ist, so sind es ganz wenige: im Gloria: Filius Patris, im Credo: Tu solus Altissimus, Et incarn. est de Spiritu sancto, Et resurrexit — ad dexteram Patris; vivos et mortuos — non erit finis; Dñm et vivificantem — procedit; qui cum Patre et Filio; confiteor unum baptisma.

Bisher haben wir nur mit dem Seziermesser gearbeitet und alle Fasern der Messe unter die Lupe genommen. Gewiß ist das vom formalen Gesichtspunkte aus eine interessante Arbeit, geeignet, uns mit dem höchsten Respekt vor Palestrinas Gestaltungskunst zu erfüllen. Aber dennoch dürfen wir da gewissen Bedenken unser Ohr nicht verschließen. Man sagt nämlich mitunter: Daß Palestrina die Kunst, ein Thema zu verarbeiten, in ganz hervorragendem Maße besessen hat, wird von niemand geleugnet. Eine andere Frage aber ist die, ob die vielen Varianten, in denen er ein Thema behandelt, für den Zuhörer auch erkennbar oder überhaupt nur bemerkbar sind. Um ein Beispiel zu geben: descendit lux magna ist gewiß ein markantes Thema, dessen mannigfaltige Verarbeitungen in der Messe wir jetzt kennen gelernt haben; aber viele davon sehen einander zum Verwechseln ähnlich. Daher kommt es, daß ein nicht ganz geübtes Ohr, ein nicht ganz fein gebildeter Musiker immer nur das nämliche hört, um so mehr, je mehr das Thema selbst charakteristisch ist, d. h. den Zuhörer in Beschlag nimmt. Dieser Einwand wird nicht selten und scheinbar nicht grundlos gemacht.

Aber fast mit demselben Rechte sagt man, daß z. B. im ersten Satze der Eroica auch immer dasselbe gehört wird:



Der fugierte Satz im 2. Teile dieses 1. Satzes kommt dem Laien auch als ein stetes Einerlei vor. Es gibt Beschauer, denen alle gotischen Kirchen gleich vorkommen, eine wie die andere, während andere überall wieder eine Menge Spezialitäten herausfinden. Im Ulmer Münster haben die Köpfe im Chorgestühl für manchen Beschauer gar nichts Interessantes: einer wie der andere! Ein anderer Beschauer findet da überall wieder eigene Feinheiten heraus, jeder Kopf ist anders, hat seinen eigenen Charakter. Die einen, die anderen — wenn ich dafür die Wörter „Verstehende“ und „nicht Verstehende“ einsetze, so glaube ich, nicht gerade weit neben die Scheibe getroffen zu haben. Der Unterschied, der zwischen der Musik und den andern Künsten besteht, ist in der Regel bloß der, daß z. B. bei der Malerei und Bildhauerei der Laie sagt: das mag schön sein, aber ich verstehe es nicht, während er in der Musik argumentiert: das verstehe ich nicht, also ist das keine rechte Kunst. Freilich, wenn ich vom Verstehenden spreche, dann habe ich damit zugleich jenen genannt, an den sich die Kunst als solche vor allem wendet. Wenn wir wollen, daß die Kunst erfaßt, d. h. mit Bewußtsein genossen wird, muß vor allem auf seiten des Empfangenden der Boden bereitet werden. Das geschieht aber nicht dadurch, daß man einfach aufführt, noch weniger dadurch, daß man Palestrina etwa auf 2 Systeme schreibt, sondern vor allem durch Belehrung und Schulung. Um einen Dichter zu verstehen und dadurch zu genießen, ist eine entsprechende allgemeine Bildung nötig; dasselbe gilt aber auch von den musikalischen Kunstwerken.

Um nun einen Begriff von der Schönheit und Gediegenheit des Werkes zu bekommen, müssen wir von den Teilen wieder zur Betrachtung des Ganzen fortschreiten; und da ergeben sich wieder zwei Gesichtspunkte: das Ganze als polyphones Werk und die Melodik. In ersterer Hinsicht beleuchte ich die Messe „Dies sanct.“ — was von ihr gilt, gilt auch von der Motette — durch die Missa „Puisque j'ai perdu“ von Orl. di Lasso. Palestrina leitet die Vierstimmigkeit im Kyrie langsam, schulmäßig ein (ich habe mit Ambros gesagt: à la Josquin); ebenso im Christe und letzten Kyrie; seine Themen sind breit, und die Imitation ist ebenfalls breit; es ist in jedem Satze eine stete Steigerung von der Ein- bezw. Zweistimmigkeit zur Vierstimmigkeit und von den langsamen zu den raschen Noten. Und wenn die höchste Spannung erreicht ist, dann kommt wieder eine Abspannung und Vorbereitung zu einem neuen Höhepunkt. Man kann sich meist denken, wie und wann die anderen Stimmen kommen



werden. Ich verweise hiefür auf das 1. Kyrie und das Christe. Orlando dagegen überfällt einen sozusagen vierstimmig, und die Vierstimmigkeit läßt kaum mehr aus. Seine Themen sind knapp, die Imitation meist noch knapper, oft ist's fast nur ein rhythmischer Anlauf zur Imitation. Palestrinas Satz ist akademisch glatt, und der Komponist führt einen immer auf fest gebauten, gut gebahnten Pfaden. Orlando dagegen packt einen und geht, nein, reitet mit einem über Stock und Stein, daß einem manchmal Sehen und Atmen vergehen möchten. — Dasselbe gilt vom Sanctus, Benedictus und Agnus Dei. Man vergleiche einmal an der Hand der Partitur das Palestr. Sanctus mit dem von Orlando: bei Palestrina das breite Melos im Sopran, später im Tenor; die in den 3 unteren Stimmen gleichmäßige, ruhige Kontrapunktik. Orlando hat hier auch eine breite Melodie im Sopran, aber die anderen Stimmen setzen auch schon bereits im 1. Takte mit ein, nicht gleichzeitig, sondern paarweise nacheinander, und der Alt hat die Melodie des Sopran in der einfachen, der Tenor gleich in der doppelten Verkleinerung, während der Baß die Verkleinerung in der Gegenbewegung bringt. Im Osanna geberdet sich Orlando vollends wie ein Speiteufel — man verzeihe gütigst den vielleicht nicht ganz hoffähigen Ausdruck, aber ich wüßte meine Anschauung nicht besser auszudrücken! Man kann eben bei Orlando fast nie voraus sagen, wann und wie der Satz zu einer neuen Stimme explodiert. In den textreichen Sätzen führt Palestrina gern alle vier Stimmen gleichzeitig oder fast gleichzeitig: Et in terra pax hominibus bonæ voluntatis; Gratias agimus tibi; Deus Pater omnipotens; suscipe deprecationem nostram; Filium Dei unigenitum; genitum non factum consubstantialem Patri usw. Dieser Wechsel gleichzeitiger und fugierter Stimmführung tut wohl, man erholt sich bei einer Satzart immer von der anderen und bereitet sich auf die nächste vor. Bei Orlando kommen die vier Stimmen in der Regel erst auf der Schlußsilbe zusammen, und da nicht immer gleichzeitig; im Benedictus auf gar keiner Silbe, im Osanna einzig auf jener Silbe (excel-)sis, mit welcher der gerade Takt beginnt. In polyphoner Hinsicht ist Palestrina leicht aufzufassen, auch die Rhythmik des ganzen 4stimm. Satzes hat nichts Gewalttätiges, seine Bausteine sind immer gut und regelmäßig geformt wie Kristalle, während Orlando zyklopische Mauern aufrichtet. Wenn es erlaubt ist, moderne Klassiker mit Palestrina und Orlando zusammenzustellen, so gehören Palestrina und Mozart auf der einen, Orlando und Beethoven auf der anderen Seite zusammen.

Was nun endlich die Melodik betrifft, soweit nicht schon bei der Polyphonie davon die Rede sein mußte, so brauchte man den Satz gar nicht an vielen Stellen zusammenzuziehen, um aus der Sopranstimme allein für die ganze Messe eine genügende Melodie zu erhalten. Die homophonen Stellen unterstützen das Gefühl des Hörers, daß der Sopran auch melodisch die Hauptstimme der ganzen Messe sei. Palestrinas Melos schließt

fast immer auf dem betonten Taktteile, und zwar auf einer 2zeitigen Note, wenn eine Pause folgt; Orlando kümmert sich wenig um Arsis und Thesis, und er schließt ebenso leicht auf einer kurzen, einstreichigen wie auf einer längeren Note ab, vgl. cum Sancto Spiritu — Patris in der genannten Messe. Die Textdeklamation Palestrinas ist glatt, das Auf und Ab der Melodie bewegt sich in schönen, edlen Linien; es sind dieselben Linien, wie sie uns in den Meisterwerken der umbrischen Maler so angenehm berühren; bei Orlando muß unter allen Umständen der Text deklamiert werden; auf welche Taktteile die betonten und unbetonten Silben treffen, ist ihm gleichgültig — videant cantores! Ist Palestrina der musikalische Raffael, so könnte man für Orlando vielleicht bei Rubens oder Quentin Massys oder gar bei Michelangelo verwandte Züge finden.

Nun habe ich gewiß viel Schönes, Natürliches und Kunstvolles über die Motette und die Messe „Dies sanctificatus“ gesagt. So ziemlich all dies habe ich vor fast 20 Jahren, als ich die Messe zum ersten Male mit meinem Chore einstudierte, auch schon gewußt und meinen Sängern vordemonstriert. Und doch verfing die Messe damals beim Chore nicht — von den Zuhörern weiß ich in diesem Falle überhaupt nichts zu sagen. Wie kam das wohl? Ich denke mir also: das Erkennen eines Kunstwerkes ist für seine Darstellung die erste und notwendigste Voraussetzung, aber nicht die einzige. Zum vollständigen Auffassen und kongenialen Darstellen gehört auch bei den ausführenden S ä n g e r n ein Herz, in das sich diese Sätze hineinsingen können; das Herz ist sozusagen der Resonanzkasten, in dem das Kunstwerk forttönen muß. Und diese Melodien singen sich erst nach und nach hinein; auch hier führt nur Energie und Übung zum Ziele, freilich zu einem der höchsten und idealsten Ziele, das die Gottheit selbst in der christlichen Kunst dem Menschen gesteckt hat.



Über doppelten und mehrfachen Kontrapunkt.

Von **Michael Haller — Regensburg.**

Die Kompositionen, sowohl die vokalen als auch die instrumentalen, welche die großen Meister vom 16. bis ins 19. Jahrhundert schufen, bewundern wir mit Recht als vorzügliche Kunstwerke. Vorherrschend ist in denselben das Prinzip der Melodie, einheitlich die Anordnung der einzelnen Teile, wirkungsvoll der ganze Aufbau. Das Festhalten an einem Hauptgedanken im ganzen, das kunstgemäße Verwerten einzelner Teile desselben, d. h. Thema und Motive aus demselben geben dem Meister die Mittel, aus anscheinend geringem Stoffe etwas Großes, ein Kunstwerk zustande zu bringen.

Als vorzüglichstes Mittel dienen — von den ausübenden Organen abgesehen — die Formen der musikalischen Komposition, besonders die Imitations- und Umkehrungsformen. Zu den ersteren zählen bekanntlich die einfache Imitation mit ihren verschiedenen Modifikationen, als Gegenbewegung, Verkleinerung, Vergrößerung, Taktverrückung, Engführungen, genaue und freie Nachahmung, die einfache Fuge und der Kanon. Die Umkehrungsformen, gewöhnlich als doppelter, drei- vierfacher Kontrapunkt bezeichnet, finden ihre Anwendung sowohl mit als auch ohne Verbindung mit der Nachahmungsform. Diesen Umkehrungsformen seien nachfolgende Betrachtungen gewidmet.

Werden zwei oder mehr Stimmen so erfunden, daß sie ihre gegenseitige Lage wechseln können, ohne die Gesetze des reinen Satzes zu verletzen, daß also jede derselben Ober- oder Unter-, beziehungsweise Mittelstimme sein kann, so sind sie umkehrungsfähig, mit andern Worten: sie sind im doppelten Kontrapunkte erfunden, oder wenn es sich um drei oder mehr umkehrungsfähige Stimmen handelt, im drei- oder mehrfachen Kontrapunkte.

Um einen regelrechten Satz im doppelten Kontrapunkte, — um diesen handelt es sich vorerst, — herzustellen, sind vor allem die Intervallenverhältnisse zu beachten, welche durch die Umkehrung entstehen. So wird z. B. im doppelten Kontrapunkte der Oktave die Umkehrung durch Versetzung der einen Stimme um eine Oktave bewerkstelligt, also der höheren Stimme um eine Oktave tiefer, oder der tieferen um eine Oktave höher; (je nach dem Umfange der ausführenden Organe, etwa im großen Orchester kann diese Versetzung auch um mehrere Oktaven geschehen.) Durch diese Versetzung entsteht aus dem Einklange die Oktave; aus der Sekunde die Septime; aus der Terz die Sexte usw.



Folgende Darstellung zeigt die Umkehrungsintervalle aller möglichen doppelten Kontrapunkte bis zur Duodecime (XII).

Doppelt in	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
II (Secunde)	2	1										
III (Terz)	3	2	1									
IV (Quart)	4	3	2	1								
V (Quint)	5	4	3	2	1							
VI (Sexte)	6	5	4	3	2	1						
VII (Septime)	7	6	5	4	3	2	1					
VIII (Octave)	8	7	6	5	4	3	2	1				
IX (None)	9	8	7	6	5	4	3	2	1			
X (Decime)	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1		
XI (Undecime)	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	
XII (Duodecime)	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

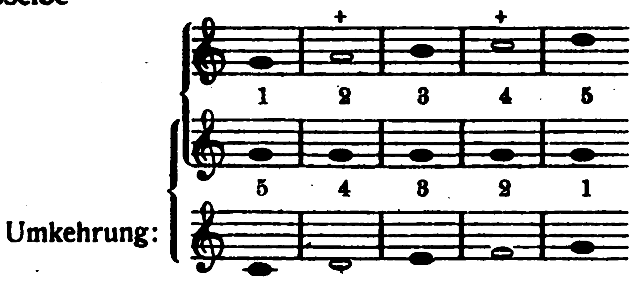
Eine nähere Untersuchung dieser Tabelle ergibt, daß die für die musikalische Komposition so wichtigen konsonierenden Intervalle in den Umkehrungen in II und IV gar nicht, in VI nur der Einklang = 6, in VII nur die 3 = 5, in IX nur die 5 = 5, in XI nur die 6 = 6 zu finden sind. Daher werden Umkehrungen in diesen Intervallen gar nicht oder nur sehr selten verwertet. Es bleiben also nur jene in V, VIII, X und XII übrig. Die Umkehrungen in diesen Intervallen werden von den Klassikern sowohl im strengen vokalen Satze als auch im sogenannten freien, mehr auf instrumentaler Basis ruhenden Tonsatze häufiger angewendet als man gewöhnlich annimmt, und zwar nicht nur im fugierten, sondern auch im thematischen Satze überhaupt und auch im freien Satze,

wie die unten folgenden Musterbeispiele zeigen. Die Umkehrungen werden in ihren konsonierenden und dissonierenden Verhältnissen herkömmlicherweise in Ziffern oder Noten in folgender Weise dargestellt:

doppelt in Quinte (V) $1\ \overset{+}{2}\ 3\ \overset{+}{4}\ 5$ oder
$5\ 4\ 3\ 2\ 1$

auch kurz $1\ \overset{+}{2}\ 3.$ Durch + sollen die Dissonanzen bezeichnet werden.
$5\ 4\ 3$

In Noten dasselbe



doppelt in Octave (VIII):

$1\ \overset{+}{2}\ 3\ \overset{+}{4}\ 5\ 6\ \overset{+}{7}\ 8$ oder kurz $1\ \overset{+}{2}\ 3\ \overset{+}{4}$
$8\ 7\ 6\ 5\ 4\ 3\ 2\ 1$ $\qquad 8\ 7\ 6\ 5$

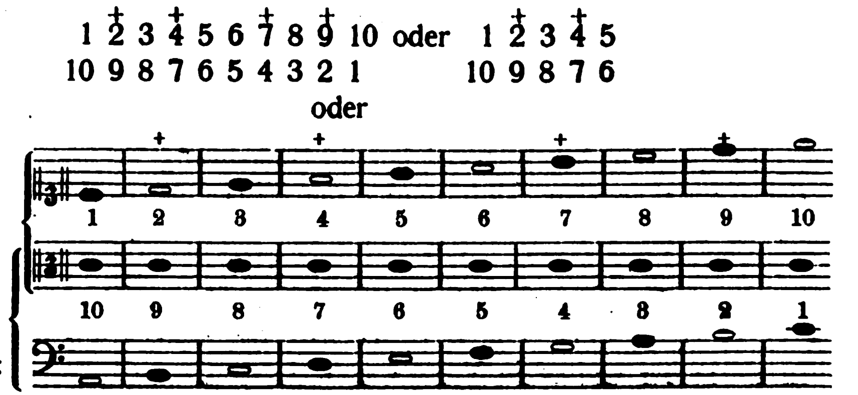


Die vollkommene Konsonanz der 5 ist hier als Dissonanz zu behandeln, weil sie in der Umkehrung zur dissonierenden 4 wird.

Doppelt in der Decime (X):

$1\ \overset{+}{2}\ 3\ \overset{+}{4}\ 5\ 6\ \overset{+}{7}\ 8\ \overset{+}{9}\ 10$ oder $1\ \overset{+}{2}\ 3\ \overset{+}{4}\ 5$
$10\ 9\ 8\ 7\ 6\ 5\ 4\ 3\ 2\ 1$ $\qquad 10\ 9\ 8\ 7\ 6$

oder



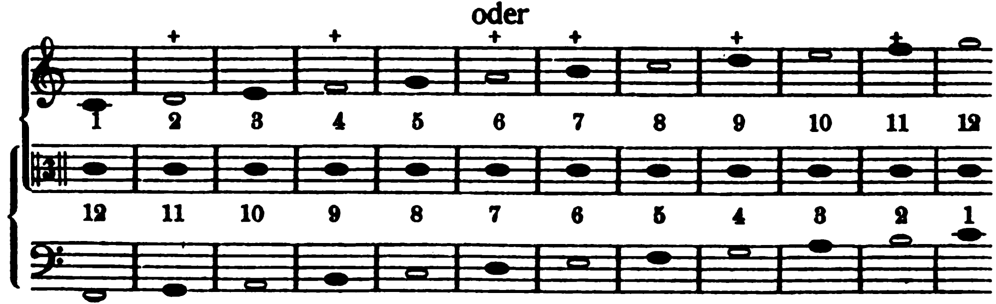
In dieser Umkehrungsweise werden die unvollkommenen Konsonanzen $\overset{+}{3}$, 6, 10 zu vollkommenen $\overset{+}{8}$, $\overset{+}{5}$, 1, weshalb in dieser Art jede gerade Bewegung ausgeschlossen ist.

Doppelt in Duodecime (XII):

$$\begin{array}{cccccccccccc} 1 & \overset{+}{2} & 3 & \overset{+}{4} & 5 & \overset{+}{6} & \overset{+}{7} & 8 & \overset{+}{9} & 10 & \overset{+}{11} & 12 \\ 12 & 11 & 10 & 9 & 8 & 7 & 6 & 5 & 4 & 3 & 2 & 1 \end{array}$$

$$\text{oder kürzer}\quad \begin{array}{cccccc} 1 & \overset{+}{2} & 3 & \overset{+}{4} & 5 & \overset{+}{6} \\ 12 & 11 & 10 & 9 & 8 & 7 \end{array}$$

oder



Die Sexte gibt in dieser Umkehrung die Sept, also ist sie als Dissonanz zu behandeln.

Eine andere Art und Weise, die Umkehrungen der Intervalle im doppelten Kontrapunkte schnell und sicher ohne Hilfe der angegebenen Schemen zu finden, liegt darin, daß man das umzukehrende Intervall von der um 1 vermehrten Stufe der Umkehrung subtrahiert. Es ist nämlich festzuhalten, daß es sich um Umkehrung von Intervallen handelt; es wird z. B. die aufwärtssteigende Quart g-c in der Umkehrung der 8. Stufe (nämlich doppelt in der Oktave) abwärtssteigend eine Quint g-c. Es ergeben also die 4 und ihre Umkehrung, die 5, die Oktave, welche in gerader, nicht umgekehrter Richtung aus 5 und 3 entstehen würde. Man erhält also im doppelten Kontrapunkte das umgekehrte Intervall, wenn man das umzukehrende von der um 1 erhöhten Umkehrungsstufe abzieht. Daher ergibt z. B. die Quart im doppelten Kontrapunkte der

Quinte $= 5 + 1 = 6 - 4 = 2$; dieselbe Quart im
doppelten Kontrapunkte der Octave $= 8 + 1 = 9 - 4 = 5$; im
„ „ „ None $= 9 + 1 = 10 - 4 = 6$;
„ „ „ Decime $= 10 + 1 = 11 - 4 = 7$;
„ „ „ Duodec. $= 12 + 1 = 13 - 4 = 9$.

Frage: Welches Intervall ist die Umkehrung
der 6 im doppelten Kontrapunkte der VIII? Antwort: $9 - 6 = 3$;
„ „ „ „ „ „ X? „ $11 - 6 = 5$;
„ „ „ „ „ „ XII? „ $13 - 6 = 7$.

Daher ist auch die Umkehrung des Einklanges doppelt in VIII = 8; in IX = 9; in V = 5 u. s. f.; ebenso die Umkehrung der Octave in VIII = 1; der Quinte in V = 1 u. s. f.

Für die praktische Komposition ist es oft von großem Vorteile, doppelte Kontrapunkte so abzufassen, daß sie auf 2 oder 3 Stufen zugleich korrekte Umkehrung zulassen; besonders werden doppelte Kontrapunkte der VIII mit denen der XII, aber auch der X verbunden. In dieser Hinsicht ist die Anwendung von Hilfslinien sehr vorteilhaft, indem die eine gegebene Stimme in eigenen Liniensystemen in den Umkehrungen auf den gewünschten Stufen notiert, und dann der Kontrapunkt zu einer jeden passend ausgearbeitet wird.



Durch Austerzen kann ein solcher Satz drei- oder vierstimmig gemacht werden, polyphon gedacht bleibt er jedoch ein zweistimmiger Satz:



Selbstredend erstrecken sich die Vorschriften über die Behandlung der Dissonanzen auch auf jene Konsonanzen, welche in der Umkehrung zu Dissonanzen werden.

Ein dreistimmiger Satz, in welchem je 2 Stimmen im doppelten Kontrapunkt geführt sind, wird dreifacher Kontrapunkt genannt. In ihm bildet jede der drei Stimmen mit jeder anderen einen doppelten Kontrapunkt; es läßt also ein derartiger Kontrapunkt 6 verschiedene Stimmlagen zu.

Die Schwierigkeiten steigern sich bei Abfassung eines 4fachen Kontrapunktes, bei welchem 24 verschiedene Stimmlagen möglich sind, die freilich bezüglich guter Klangwirkung nicht gleichwertig sein können.

Es ist nicht der Zweck dieser Zeilen, das ganze Gebiet des doppelten und mehrfachen Kontrapunktes zu untersuchen; doch muß noch ein wichtiges Moment erwähnt werden. Die Umkehrungsform ist nämlich wesentlich polyphone Form; die Melodien derselben muß der Charakter der Selbständigkeit auszeichnen; sie müssen daher melodisch und rhythmisch verschieden sein. Im nur zweistimmigen Satze kann auf die



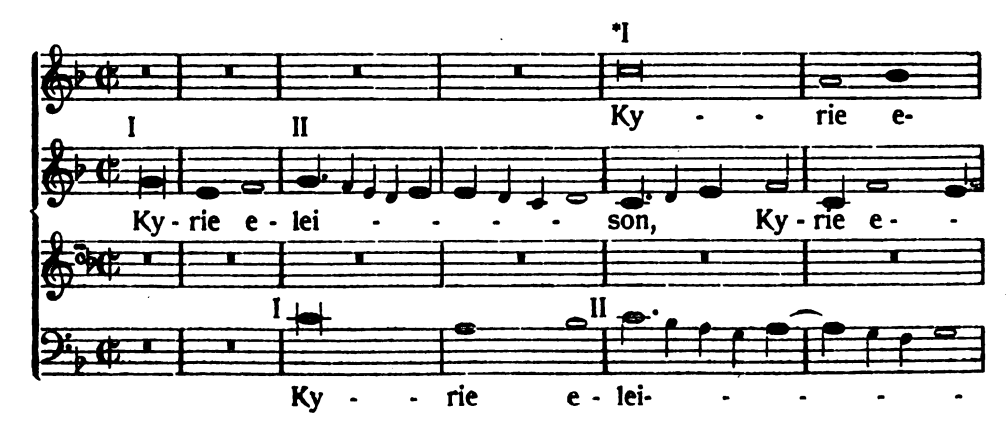
rhythmische Verschiedenheit auch verzichtet werden. So fehlt z. B. folgender Stelle von Palestrina (Mus. div. von Proske, tom. II, p. 114 u. f.) die rhythmische Verschiedenheit:



A. Gleichzeitig, d. i. Note gegen Note. B. Umkehrung in VIII, versetzt in die tiefe Quinte; C. dieselbe Umkehrung im Sopran und Alt; durch die begleitenden tieferen Stimmen ist der zweistimmige Satz nun zum 4stimmigen gesteigert.

Umkehrungen dieser Art finden sich ungemein häufig. Interessanter sind jene, welche durch ein Thema in gedehnten, längeren Noten und einen bewegten Gegensatz in gemischten Noten gebildet werden, besonders wenn sie in einer doppelfugenartigen Durchführung sich præsentieren.

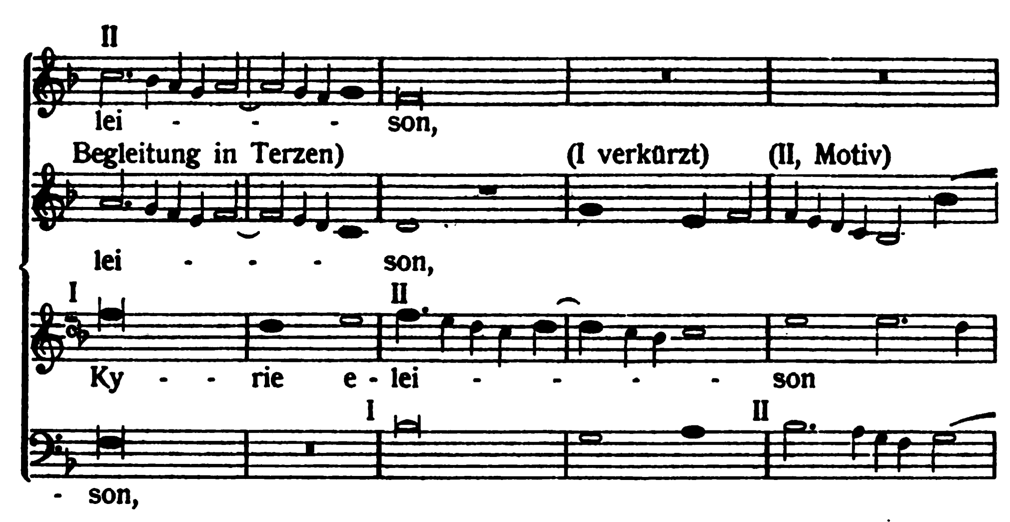

Palestrina: Missa Brevis.











* Umkehrung in XII (V). — Das hochfeierliche Sanctus dieser Messe vereinigt Imitation mit Umkehrung in wirkungsvoller Weise, wie es eben nur dem Genie eines Palestrina gelingen konnte; die 2 Themate sind folgende:



Die durch viele Aufführungen erprobten Palestrina-Messen des I. Bandes der Mus. div. (II. Edition) sind überhaupt eine reiche Fundgrube der verschiedensten Anwendungen des doppelten Kontrapunktes und der Imitationsformen. Es genüge der Hinweis auf folgende Stellen: Missa „Iste Confessor": Cum Sancto Spiritu . . . (p. 7). — Quia propter nos homines . . . (p. 10). — Et vitam venturi sæculi . . . (p. 15.) — Im Agnus Dei: Miserere nobis (p. 22; eine Stimme singt den Cantus firmus, die anderen Stimmen imitieren umkehrungsfähige Gegenmelodie). — Missa „Sine nomine", II. Kyrie (p. 3, doppelt in VIII mit Stimmenkreuzung, so daß die Decime in die Terz umgekehrt wird). — Missa „Lauda Sion", besonders bemerkenswert das II. Kyrie, doppelt in VIII und XII. — Osanna (p. 23, vom 3. Takte an) doppelt in XII; ähnlich dona nobis pacem im 5stimm. Agnus Dei (p. 28 u. 29). — Missa „Jesu nostra redemptio". Siehe besonders Credo von Deum de Deo an (p. 8). Dem Meister genügen zwei einfache Motive von 3 oder 4 Noten durch die verschiedenen Gegenüber- und Zusammenstellungen zum Ausdrucke für verschiedene Texte, besonders in den textreichen Sätzen Gloria und Credo. — Qui cum Patre — et Filio (p. 12) doppelt in VIII, — Et vitam . . . (p. 21). — Das Benedictus, ein 3stimmiger Satz durch sogenannte Austerzungen, doppelt in VIII und XII, zugleich ein klares Imitationsmuster, einfach und wohlklingend.

In mehreren mit kurzen Analysen versehenen Neuausgaben altklassischer Vokalmusik ist auf die Umkehrungen aufmerksam gemacht, so z. B. auf die durch elegante Formgewandtheit ausgezeichneten Motetten Marenzios und anderer Meister.[1])

Der I. Band der Neuausgabe der Werke von Orlando di Lasso, das Magnum opus musicum läßt einen Blick in die Schulung in der Formenkomposition tun, vorzüglich in Abteilung II, zweistimmige Sätze ohne Text. Nr. 23 ist ein Muster der Umkehrungen und aller Arten von Imitation, einer genauen Analyse aller derjenigen würdig, welche sich für polyphone Satzkunst interessieren.

Wir wollen nun von den anderen Meistern, selbst auch von Orlandus Lassus und Vittoria, absehen, um auf spätere Meister überzugehen und auf einige hervorragende Anwendungen der Umkehrungsform hinzuweisen. Da sei vor allem angeführt, was H. Bellermann in der Vorrede zu seinem Werke „Der Kontrapunkt“ (Berlin 1877) schreibt: „Mit Recht haben nicht nur die Zeitgenossen, sondern auch spätere die unerschöpfliche Erfindungskraft dieser beiden Männer (Palestrina und Orlando) gepriesen; in ihren Werken herrscht ein Ebenmaß der Form und vor allem ein Fluß in dem Gesange einer jeder einzelnen Stimme, wie wir ihn von keinem späterem übertroffen und nur von wenigen erreicht sehen. Die Meisterwerke Seb. Bachs und Händels zeigen allerdings eine ebenso sichere und vielleicht noch geübtere Hand im Kontrapunkt als ihre Vorfahrer im 16. Jahrhundert; sie brauchten aber nicht mit einer solchen Sorgfalt als jene zu Werke zu gehen, weil alle ihre Chorkompositionen auf eine instrumentale Grundlage berechnet sind. Die Alten schrieben aber nur für reine Singstimmen und hatten deshalb schon der Imitation wegen sich in viel engeren Grenzen zu halten.“

Es sei vor allem auf Bachs wohltemperiertes Klavier verwiesen, dieses „unerschöpfliche Schatzkästlein kontrapunktischer Kunst.“ Die große fünfstimmige Doppelfuge in seiner hohen Messe: Confiteor unum baptisma | in remissionem peccatorum (90 Takte Alla breve) bringt sogar im 73. Takte ein neues Thema im Basse, das vom Alt sofort in Engführung, und später vom Tenor in Verlängerung imitiert wird und der choralen, in Taktrhythmus gebrachten Melodie (Nr. I), entspricht. Dieses 3. Thema ist als ein Cantus firmus zu betrachten, der zwar nachgeahmt, aber nicht als drittes Fugenthema anzusehen ist. Auch Fugen mit drei Thematen (Trippelfugen) finden sich im wohltemperierten Klavier. Diese echt polyphonen thematischen Kompositionen mit dem entsprechenden

[1]) S. die Beilagen zum Kirchenmusik. Jahrbuch, Jahrg. 18, redig. von Dr. F. X. Haberl. — Exempla polyphoniæ Ecclesiasticæ, Haller, op. 88 A und B., Regensburg, Pustet.



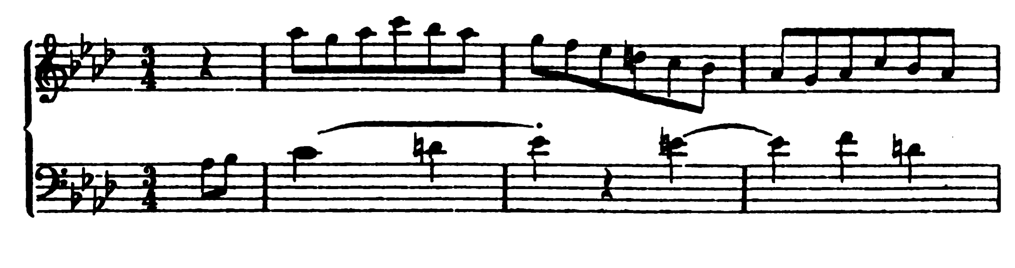
Ausdrucke vorzutragen, setzt nicht nur technische Fertigkeit sondern auch volles Verständnis der Form voraus. Polyphonie ist in ihrem Wesen die Tonsprache mehrerer und verschiedener Individuen. Mit Recht wurde daher versucht, jedes Thema einer derartigen Komposition in einer anderen Farbe im Drucke zu geben, z. B. das eine Thema in roter, das Gegenthema in blauer Farbe, die nicht thematischen Stellen in gewöhnlichem Schwarzdrucke anschaulich zu machen. Es blieb leider bei dem recht praktischen Versuch, wie es auch vergebliches Bemühen war, eine Orgel zu konstruieren, auf welcher polyphone, thematische Werke so klar produziert werden könnten, wie sie einer Mehrzahl von Individuen möglich sind.

Untersuchen wir noch kurz die Kompositionen der Ton-Heroen aus der neueren Zeit, so begegnen uns die Umkehrungsformen besonders in den Instrumentalwerken der Meister, von denen nur die populärsten angeführt werden sollen. Abgesehen von den Doppelfugen in den Messen eines Haydn, Mozart, u. a. seien erwähnt die großen Chöre der „Schöpfung" von Haydn, welche gerade durch die Fuge und Doppelfuge so großartig und nachhaltig wirken: „Des Herrn Ruhm, er bleibt in Ewigkeit" = Hauptthema; Amen = bewegtes Gegenthema; oder: „Alles lobe seinen Namen" = I. Thema; „denn er allein ist hoch erhaben, alleluja" = II. Thema. — Mozarts unvergängliche Werke bieten sozusagen auf jeder Seite die Umkehrungsform in Geist und Herz erhebender Weise. Man betrachte nur seine Quartette und Quintette! Der letzte Satz seines Streichquartettes in G-Dur, (Nr. I in der Ausgabe von Peters, Leipzig und Berlin) beginnt mit einem Thema in ganzen Noten (Molto Allegro), dem ein bewegter Gegensatz sich anschließt, während die zweite Stimme das erste Thema bringt (doppelt in VIII) und so konsequent durch die 4 Stimmen wie in einer Doppelfuge eine Durchführung von 16 Takten entsteht. Im 10. Takte tritt in der II. Violine ein neuer Kontrapunkt auf, der zwar nur Nachahmung in der I. Violine findet, aber in spätere Perioden eigener Durchführung gewürdigt wird und dann als ein zum I. Thema umkehrungsfähiger Gegensatz sich präsentiert. (Vgl. von Takt 50 an!) Mit Takt 19 des II. Teiles tritt in der I. Violine wieder das Hauptthema I auf, von den zwei Mittelstimmen begleitet; in gleicher Weise geschieht die Umkehrung von I im Baße; nach der Repetition dieser Periode, welche die Mittelsatzgruppe abschließt und zugleich als Wiederholung der Themagruppe gilt, beginnt die Repetition des ersten Teiles. Es sei noch auf die letzten 17 Takte aufmerksam gemacht, Imitation des I. Themas in engsten Engführungen und in den letzten Takten gleichsam ruhiges Zusammenfassen des Hauptinhaltes des ganzen Stückes. Aber, dieser Satz ist sehr kunstvoll, wenn nicht gar verkünstelt? Kunstvoll gewiß, verkünstelt aber nicht! Denn es ergibt sich alles so natürlich und selbstverständlich, als müßte es gerade so sein, wie es das Genie erfunden



und niedergeschrieben hat. Wahrlich, solche Kompositionen sind es wert, bis ins einzelnste zergliedert und analysiert zu werden, um in der Werkstätte des Meisters die Mittel zu untersuchen, welche zur Erstellung des Kunstwerkes dienten. Mozart liebt die Umkehrungen in seinen Streichquartetten besonders gern zwischen den beiden äußeren Stimmen, Violine I und Cello und allemal in wirksamster Weise. Es sei hier nur noch aufmerksam gemacht auf den Schlußsatz Allegro molto im VI. Quartett in C-Dur und Nr. VIII in D-Dur, in welch letzterem das Cello in seinen Applikaturlagen allerdings nicht allemal die absolut tiefste Stimme der Umkehrung gibt, wohl aber seiner Eigentümlichkeit in der Klangfarbe wegen doch auffallend genug die tiefste Stimme vertritt. In ähnlicher Weise, wie im Quartett, spricht Mozart auch im Quintett mit dem Hörer, und sei hier nur die Umkehrung vom 13. bis 18. Takt des so gemütvollen Trio zum Menuett in dem berühmten G-Moll-Quintett erwähnt.

Nicht weniger konnte Beethoven die Umkehrungsformen entbehren, um seine unsterblichen Meisterwerke zu schaffen. In seinen Sonaten, Quartetten u. s. f., wie in seinen Orchesterwerken begegnen sie uns ungemein häufig. Besonders originell ist diese Form im Es Dur (Harfen-) Quartett vertreten (1. Satz). „Eine glänzende Anwendung des doppelten Kontrapunktes der VIII bietet folgender Satz aus der As dur-Sonate op. 26 von Beethoven. Dieser Meister bedient sich in seinen Figurationsstimmen sehr häufig des doppelten Kontrapunktes.“ (Bußler, Kontrap.)





NB. Ganz korrekt wäre $\bar{c}$. (M. H.) — + Hier wäre f statt der Dissonanz der 4. am Platze. Der feinfühlige Meister scheint 5 und 4 der leer klingenden 8 vorgezogen zu haben. (M. H.)

Der Schlußchor der 9. Symphonie führt folgenden doppelten Kontrapunkt in VIII besonders wirkungsvoll durch:

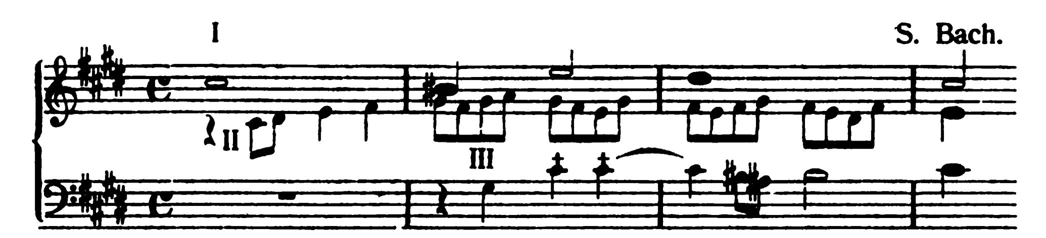




Dieser Satz erfährt vom 8. Takte an die Umkehrung in Tenor und Baß:



Muster im drei- und vierfachen Kontrapunkte sind selbstverständlich viel seltener als im doppelten. Doch haben uns große Meister auch in diesen schwierigen Formen herrliche Kompositionen vorgelegt. Bußler (Kontrapunkt und Fuge, Berlin, Habel, 1878) führt als Beispiel die Cis mollfuge I, 4 des wohltemperierten Klaviers an, welches er das vollendetste Muster dieser Art nennt.



+ Die Quint ergibt in der Umkehrung die Quart; es entsteht also hier, wenn die II. Stimme Unterstimme wird, der unselbständige Quartsextakkord. Solche Umkehrungen werden gewöhnlich in der Komposition nicht werwendet.

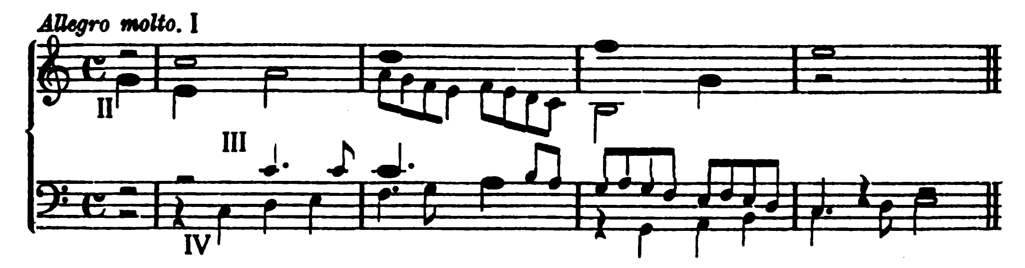
Wie schon oben erwähnt wurde, ermöglicht der dreifache Kontrapunkt 6 verschiedene Gegenüberstellungen seiner umkehrungsfähigen Melodien, wie sie folgendes Beispiel darlegt. Er trägt zur Klarheit eines kontrapunktischen Satzes sehr viel bei; „denn er gibt Gelegenheit, sagt Bußler, dieselben Stimmen öfter zu wiederholen und dadurch besser einzuprägen. Auch erleichtert sein Gebrauch die Ausführung ungemein, weil er die Bildung immer neuer Kontrapunkte erspart. Dafür ist denn



auch freilich seine Herrstellung allein um so viel schwerer." — Wie überhaupt in der thematischen Komposition, müssen die Melodien in den Umkehrungsformen besonders so gestaltet sein, daß sie leicht von einander zu unterscheiden sind, und jede von ihnen sozusagen als etwas Ganzes aufgefaßt werden kann, z. B.



Sehr schwierig ist die Form, wenn es sich um vierfachen Kontrapunkt, also um vier untereinander umkehrfähige und in Melodie und Rhythmus verschiedene Themen handelt. Das schönste und trefflichste Muster bietet Mozart in seiner C Dur Symphonie, der sogenannten Jupitersymphonie. Der Schlußsatz dieser Komposition ist gebildet aus folgenden 4 umkehrungsfähigen Themen:



Nachdem im Verlaufe des Finalsatzes die einzelnen Themate in den verschiedenen Modifikationen der Imitation, (darunter Takt 5 der letzten



Abteilung Thema I in schöner Gegenbewegung) und in Umkehrungen durchgeführt sind, wirken von Takt 28 der letzten Abteilung an die 4 Themate in verschiedenen Umkehrungen zugleich: I, IV, III, II; Takt 33: IV, III, II, I, Takt 37: III, II, I, IV.

An den Durchführungen der 4 Themen beteiligt sich ein fünftes (V), dessen Anfangsmotiv von 4 Noten, in den beiden ersten Teilen, das IV. Thema einleitend, öfter vorkommt, dessen Fortsetzung aber als Terzen-oder Sextenbegleitung nicht selbständig genug erscheint, um als Thema gelten zu können. Aus folgendem Auszuge (Streichorchester) lassen sich die vom Meister gewählten Umkehrungen der 4, bzw. 5 Themate ersehen:







„Kein anderes Organ als das große Orchester mit seinen so ganz verschiedenen Klangcharakteren war imstande, diese 4 Themen, welche rhythmisch und melodisch die größtmögliche Verschiedenheit zeigen, deutlich erkennbar miteinander durchzuführen. Übrigens liegt in diesem einen Beispiel die Weisheit der Jahrhunderte harmonischer Musik: denn Mozart hatte in frühester Jugend den strengen Satz studiert, auch davon in Rom, noch als Knabe, ehrenvolles Zeugnis abgelegt; außerdem war ihm das Rameausche Tonsystem in Fleisch und Blut übergegangen; und aus jenem Wissen und diesem Wesen schuf er, vermutlich nach jahrelanger geistiger Vorarbeit — diese thematische Kombination, die, als einzelner Fall so für das ganze Prinzip steht, daß

jede andere derartige Arbeit immer nur eine Kopie dieser einen, oder aber mißlungen sein wird. . . ." (Bußler, Kontrapunkt).

In der Tat ist nur das große Orchester zur klaren Durchführung dieser 4 Themen geeignet. In dem beschränkten Umfang der 4 Gattungen der Singstimmen ist diese Form zwar möglich, allein sehr schwer; und da jede Stimme ihren eigenen Text vortragen soll, der die Themate hervorgerufen, wird die Komposition auch an Klarheit einbüssen, wenn nicht Durchführungen der einzelnen Themate mit ihren Texten vorausgegangen, wie es in Fugen mit zwei oder mehreren Themen gerne geschieht, so daß durch die Durchführung eines jeden Themas bei dem Zusammentreten der Themen der Inhalt derselben den Hörern genügend bekannt ist, daß also die Themen nun in gesteigerter Weise auf ihn einwirken.

Schließlich sei noch eines Umstandes gedacht, der den Unerfahrenen bei Beurteilung der Umkehrungsformen und überhaupt der thematischen Kompositionen irre zu führen geeignet ist. Es werden nämlich Musikwerke, welche für eine Mehrheit von Wirkenden und Organen gedacht und komponiert sind, wie z. B. Streichquartette von Mozart und Beethoven, Messen von Palestrina und Orlando u. a. ohne eingehende Erläuterungen in Klavierbearbeitung dem kunstliebenden Publikum vorgelegt und als geeignet zum Studium angepriesen. Zu Probezwecken mögen solche Bearbeitungen den Unbeholfenen unterstützen; aber nie können sie die originale Partitur der Polyphonie ersetzen. Eine Mehrheit von Individuen, wie sie in der polyphonen Komposition zum Ausdrucke kommt, kann auch nur durch eine Mehrheit, und zwar durch die vom Komponisten gedachte, zur vollgültigen Ausführung gebracht werden, weil die Klangcharaktere der Organe, seien es nun Instrumente oder menschliche Stimmen, verschieden sind, abgesehen von der denselben eigentümlichen Ausdrucksfähigkeit.

Mögen diese Zeilen, welche keineswegs eine erschöpfende Darstellung der Lehre von den Umkehrungsformen sein wollen, dazu beitragen, das Interesse an dieser wichtigen Form anzuregen und durch gründliches Studium klassischer Polyphonie ihren großen Wert schätzen zu lernen!

Die Lehre von den musikalischen Figuren.

Von **Dr. Arnold Schering—Leipzig.**

Ein wichtiges, bisher noch unberücksichtigt gebliebenes Kapitel der älteren Musikästhetik und Kompositionslehre ist die Lehre von den musikalischen „Figuren". Unter musikalischen Figuren versteht das 17. und 18. Jahrhundert eine Reihe feststehender, mit termini technici belegter Ausdruckswendungen, die als Nachahmung der poetischen „Figuren" zur größeren Lebendigkeit und stilistischen Verschönerung der Musik dienen und gewissermaßen den tonpoetischen Schmuck eines Stückes ausmachen. Auch Triller, Mordente und andere wesentliche Manieren haben zwar als Zierrate der Musik zu gelten, beziehen sich aber nur auf die Melodie und haben als bloße Zutaten auf die Struktur des Stückes wenig Einfluß. Die „Figuren" bedeuten mehr als die „Manieren"; sie sind Gegenstand der musikalischen Formlehre, d. h. wesentliche Bestandteile der Komposition selbst und daher nicht zufällige, sondern bedingte Glieder derselben. „Die Figuren im eigentlichen Verstande beziehen sich nicht auf gewisse und festgesetzte Grundnoten. Sie verändern [vielmehr] sehr oft die musikalischen Perioden. Sie beziehen sich also zugleich auf die Harmonie und Melodie, und folglich betreffen sie vornehmlich den Zusammenhang eines musikalischen Stückes und gehören also zur Erfindung und Schreibart zugleich"; sie geben „dem musikalischen Ausdrucke eines Gedichts die rechte Stärke und lehren zugleich auch ohne Worte feurig, nachdrücklich und in der Sprache der Affekten durch blosse musikalische Töne reden".[1])

Die Lehre von den musikalischen Figuren, von der sogleich einige Proben gegeben werden sollen, geht unmittelbar auf die Lehre von den poetischen Figuren zurück, deren gründlichste Kenner die Dichter und Rhetoren der Alten waren. Im Altertum unterschied man die Tropen von den Figuren und bezeichnete mit Tropus eine Wendung vom Gewöhnlichen und Eigentlichen zum Bildlichen, Uneigentlichen (Metapher, Metonymie, Synekdoche, Allusion, Periphrase usw.), während unter Figuren gewisse, die Lebendigkeit der Darstellung erhöhende Wort- oder Gedankenstellungen verstanden wurden (Ausruf, Frage, Inversion, Ellipse, Wiederholung usw.). Da der Tropus eine Änderung des Be-

[1]) Joh. Ad. Scheibe, Kritischer Musikus, Leipzig, 1745, S. 684, 685.



griffsinhalts, eine Umschreibung ins Bildliche voraussetzt, so kann er in der Musik nicht nachgeahmt werden. Wohl aber die poetische „Figur", — und wenn irgend ein Umstand geeignet ist, die Abhängigkeit der musikalischen Formen von den Regeln und Formen der Poesie und Redekunst zu beweisen, so eben diese Lehre von den musikalischen Figuren. Hat die ältere Vulgärmusik die Grundsätze ihres Aufbaus in der Hauptsache den a priori bestehenden Gesetzen des Tanzes und des Tanzliedes entlehnt, so schöpfte die Kunstmusik, vor allem die instrumentale, ihre besten Anregungen aus den Schwestergebieten der Rhetorik und Poetik, wofür Monteverdis Ableitung des stilo concitato aus der Prosodie der Alten eins der bekanntesten Beispiele bildet. Die musikalischen Schriftsteller des 16. bis 18. Jahrhunderts werden nicht müde, die enge Verwandtschaft der Musik mit der Redekunst, des Musikers mit dem Redner zu betonen und führen gewöhnlich als erste Autorität Quintilian ins Treffen.

Freilich eine ausgebildete, wirkliche „Lehre" von den musikalischen Figuren taucht, soviel bis jetzt zu sehen, erst im 16. Jahrhundert auf. Aber schon die Kompositionspraxis des ausgehenden Mittelalters befolgt sie, allerdings noch in engstem Anschluß an die poetische Figurenbildung des Textes, so etwa, wenn ein Tongedanke nachdrücklich wiederholt wird (Repetitio) oder der Ausdruck der Worte durch zunehmende Tonanhäufung gesteigert wird (Climax, Gradatio). In der Vokalmusik, sagt Joh. Ad. Scheibe,[1]) hat überhaupt die Lehre von den Figuren ihren eigentlichen Sitz; durch die Vokalmusik lernt man „die Beschaffenheit der Figuren unterscheiden und einsehen und sie hernach in der Instrumentalmusik gebührend anwenden, weil diese in Ansehung der Affekten nichts anders als eine Nachahmung der Vokalmusik ist."

Eine große Anzahl musikalischer Figuren sind denn auch nur unmittelbare Übertragungen poetischer Figuren ins Musikalische, z. B. der Ausruf (Exclamatio), der Zweifel (Dubitatio), die Frage (Interrogatio), die Wiederholung (Repetitio), der Anfang einer Periode mit dem Schlußglied der vorigen (Anadiplosis); und manche, darunter die Ellipse (in der nur der Hauptbegriff unter Weglassung der übrigen Satzglieder ausgedrückt wird), sind nur in der Vokalmusik d. h. in Verbindung mit Worten möglich. Daneben bestehen aber auch rein musikalische Figuren, deren Herkunft aus dem poetischen Figurenschatz nicht abzuleiten ist. Hierher rechnen ältere wie jüngere Schriftsteller den Vorhalt (Syncopatio), den Durchgang (Transitus), die Fuge (Fuga), die Generalpause (Homioteleuton), die Versetzung eines Motivs in eine höhere oder tiefere Tonlage (Hyperbaton), ja wohl auch den doppelten Kontrapunkt. Ein prinzipieller Unterschied zwischen solchen rein musikalischen und jenen aus der

[1]) A. a. O. S. 684.

Oratorie und Poetik abgeleiteten Figuren wird im allgemeinen nicht beobachtet; in den Aufzählungen stehen beide vielmehr ungeordnet nebeneinander, wie denn überhaupt die Ansichten über Zahl, Wert und Benennung der einzelnen Figuren stark auseinandergehen.

Vielfach wird sogar die programmatische Auslegung einzelner Worte und Begriffe z. B. bei lætari, gaudere, ululare, flere, misereri, stare, currere, saltare, cœlum, abissus, profundum, altum, lux, tenebræ zur Figurenbildung gerechnet.[1]) Um zu weiteren Untersuchungen anzuregen, mögen vier Schriftsteller mit ihren Ansichten über diese Materie zu Worte kommen.

Johannes Nucius aus Görlitz beginnt das Kapitel de figuris musicis seines 1613 wahrscheinlich zu Neisse gedruckten Buches Musices poeticæ sive de Compositione cantui præceptiones absolutissimæ mit folgender Erklärung:

„Ebenso wie ein Maler, der seine Bilder immer nur in derselben Art, derselben Anordnung, derselben Farbe malt, kein großes Lob verdienen würde, sondern nur dann, wenn er den einzelnen Gestalten auch besondere Bewegungen, eine besondere Miene und bestimmte Farben zuerteilt, an denen sich das Auge des Beschauers weidet, so würde auch die harmonische Musik, wenn sie sich fortwährend gleich bliebe und nicht durch „Blumen“ geschmückt würde, nicht nur ungeschickt genannt werden, sondern auch Langeweile bei den Zuhörern erregen. Wie hingegen die Reden und Aussprüche der Rhetoren mit „Lichtern“ geschmückt sind und infolge der verschiedenen Figuren und Tropen (in denen die Schönheiten jeder lateinischen Rede beruhen, wie jeder Gebildete weiß) angenehm wirken und den Zuhörern Vergnügen bereiten, so schmücken und stützen auch die „musikalischen Schemata“ [musikal. Figuren] die Eleganz der Musik nicht wenig“.

„Obwohl es nicht schwer wäre, auf Grund der Rhetoren einen Riesenkatalog von „Figuren“ anzuhäufen, so wollen wir doch der Kürze halber nur über die 7 folgenden handeln, aus deren Zusammenstellung sich dem Schüler leicht die Beurteilung der andern musikalischen Zierrate erschließt. Es gibt aber solcher Figuren sowohl hauptsächliche, z. B. die Verbindung (Commissura), die Fuge (Fuga), die Wiederholung (Repetitio), als auch nebensächliche wie Steigerung (Climax), Zusammenfassung (Complexio), Generalpause (Hemioteleuton), Bindung (Syncopatio)“.

Es wird nun jede einzelne Figur näher erläutert, und zwar liegt nach Nucius' Beschreibung eine Commissura vor, „cum dissonantia aliqua propter præcedentem et sequentem consonantiam excusatur“, wenn eine Dissonanz durch eine vorangehende und folgende Konsonanz

[1]) Wohl nicht mit Recht. In solchen Fällen dürfte, wenn man die Analogie mit der Poesie aufrecht erhalten will, eher von musikalischen „Tropen“ gesprochen werden.



entschuldigt wird, was auf Grund eines beigegebenen Notenbeispiels soviel wie Vorbereitung und Auflösung eines Vorhalts bedeutet. „Fuga nihil aliud est, quam ejusdem thematis per distinctos locos crebræ resultationes Pausarum interventu sibi succedentes". Es gibt totale und partiale Fugen. Die Repetitio tritt auf, wenn ein Thema in einer andern Stimme und in beliebig wechselnder Lage wiederholt wird. Climax wird eine Figur genannt, wenn je zwei Stimmen durch schwere und leichte Zeiten hindurch in gleichem Abstande fortschreiten z. B. Diskant und Baß in vielen Dezimen, oder Baß und Tenor in mehreren Terzen. Diese Figur wird am häufigsten am Schluß von Stücken angebracht, wo man den das Ende begierig erwartenden Hörer gern etwas hinhält. Eine Complexio liegt vor, wenn der Anfang eines Stücks am Ende wiederholt wird, wie das häufig auch bei Dichtungen der Fall ist (z. B. Wiederholungen des Alleluja, Surrexit, Noë usw.); ein Hemioteleuton liegt vor, „cum post communem vocum concursum semibrevis aut minimæ Pausæ interventu generale silentium indicitur ac Harmonia interrumpitur", also wenn alle Stimmen plötzlich schweigen. Diese Figur sei in den Reigentänzen, Galliarden, Madrigalen, Passamezzen der Italiener und Franzosen sehr häufig. Syncopatio bedeutet Synkopierung. Dazu gehören weiterhin — sagt Nucius — das Manubrium (Handhabe, Henkel), das darin besteht, daß am Ende eines Stücks zwei oder mehr Stimmen einen Schwanz (Schweif, Schnörkel) ausführen. Der Gebrauch und die Nachahmung dieser Kompositionsart sei empfehlenswert, da man sie heutzutage in fast allen Motetten antreffe.

Lehrreich ist fernerhin die ausführliche Analyse der Motette In me transierunt Orlando di Lasso's, welche Christophorus Caldenbach 1664 veröffentlichte.[1]) Im 18. Kapitel werden die musikalischen Figuren dieser Komposition durchgenommen und zwar in der Reihenfolge, wie sie sich in den von Caldenbach bezeichneten 10 Teilen (Perioden) des Tonstücks finden. Der Abschnitt, der zugleich ein interessantes Beispiel musikalischer Auslegekunst der älteren Zeit ist, lautet in deutscher Übersetzung:

„Die erste Periode enthält gleichsam die Einleitung (exordium) des ganzen Gesangs und wird durch doppelten Schmuck gehoben, nämlich durch eine Fuga und eine Hypallages. Unter Fuge verstehen wir die Nachachmung der Melodie (imitatio modulaminis), unter Hypallages aber die Verschiedenheit und Gegenbewegung in der Nachahmung. Die folgenden sieben Zwischenperioden sind gleichsam der Körper des Ton-

[1]) Dissertatio musica exhibens Analysin Harmoniæ Orlandi di Lasso, V voc. cui textus est: In me transierunt etc., juxta leges et regulas Musicæ poeticæ institutam . . . Tübingen, 1664. Die Motette steht im V. Teil des Magnum opus musicum [Ausgabe 1562] des Lasso. Neudruck in der Gesamtausgabe, redigiert von Fr. X. Haberl, Bd. IX, Nr. 355.

stücks oder entsprechen — wenn wir einen eben gemachten Vergleich festhalten wollen — der „Beweisführung" in einer Rede. Die erste dieser Zwischenperioden wird gebildet durch eine Hypotyposis, eine Climax und eine Anadiplosis. Die Hypotyposis, die bei Orlando di Lasso sehr häufig vorkommt, entsteht, wenn z. B. die terrores, deren im Text Erwähnung geschieht, mit größter Lebendigkeit veranschaulicht werden. Ist der Baß in die Quintlage über dem Grundton, welche für gewöhnlich dem Tenor zukommt, erhoben, so heißt das Climax, hauptsächlich wenn Baß und Tenor in gleichen Intervallen fortschreiten. Anadiplosis ist die Verdoppelung jenes musikalischen Schmucks, durch welche der Baß in die Quinte über dem Tenor erhoben wird. Diese Figuren kehren in der folgenden zweiten Periode bei den Worten Conturbaverunt me wieder; außerdem tritt die Anaphora hinzu, die man an der Wiederholung ähnlicher Töne in verschiedenen, wenn auch nicht allen Stimmen erkennt. Die dritte Periode wird bei den Worten Cor meum conturbatum est durch die Hypotyposis und Mimesis verschönt; jene entsteht, wenn dem Texte gleichsam Leben und Seele gegeben wird, diese, wenn die vier tieferen Stimmen bei pausierendem Diskant das Thema (Noema[1]) einführen und dieses dann bald vom Diskant, bald von den benachbarten drei Mittelstimmen, dann wieder vom Baß und seinen drei Nachbarstimmen das eine Mal tiefer, das andere Mal höher und erhabener in schönster Nachahmung wiederholt wird. Die vierte Periode wendet bei den Worten Dereliquit me virtus mea eine deutliche Pathopoeia an, gleichsam als ob der Ton selbst an seiner Tiefe und Mattigkeit unter der Evidenz des Affektes hinschwinde oder erstürbe. Die fünfte Periode mischt auf den Worten Dolor meus mit einer Pathopoeia eine neue Mimesis, ihr fügt sich in der sechsten Periode eine Fuga realis an über den Text In conspectu meo semper, die mit einer äußerst eleganten Syncope im Diskant geschlossen wird. Die siebente Periode enthält bei den Worten Ne derelinquas me abermals eine Anadiplosis und ein Noema; dies erkennt man an der gleichen Menge (quantitas) der Töne in verschiedenen Stimmen, jene an der Verdoppelung des Schmuckes (ornamentum). Die achte Periode wird durch eine Parembole geschmückt, insofern der Baß jene Fuge des Diskants gleichsam aufgreift, wozu die übrigen beigemischten Stimmen nichts weiter beitragen. Endlich die zehnte und letzte Periode, welche das Bild des Epilogs einer Rede wiedergibt, wendet einen musikalischen Prinzipalschluß an und führt durch jene Regionen der Zusammenklänge, aus denen die Natur der Tonart zu erkennen ist und die im Verlaufe des ganzen Stücks an anderen Stellen häufiger berührt wurden. Man nennt das auch Finalis clausulae supplementum oder — wenn man

[1]) S. unten.



es nach allgemein üblichem Vorgang verfeinert ausdrückt — Auxeseos, weil hierbei infolge des dreimal wiederholten Textes und des Zusammentritts außerordentlicher Zusammenklänge die Harmonie anwächst und sich in die Höhe richtet, — mithin ist es nichts anderes als eine kunstvolle Harmonie."

Weit ausführlicher behandelt ein Jahrhundert später Mauritius Vogt, Zisterzienser im Kloster Pless bei Prag, die musikalische Figurenlehre in seinem Werke Conclave thesauri magnæ artis Musicæ, Prag 1719. Vogt unterscheidet Figuræ simplices, compositæ, ideales, figuræ ad arsin aut thesin et periodum. Unter einfachen Figuren versteht er die tremula, trilla, die treibenden und zurückhaltenden Melodieglieder, „die auch Halbzirkel genannt werden". Figuren ad arsin et thesin sind solche, die nicht eine ganze Satzperiode umfassen, sondern nur einen Teil derselben ausmachen; sie können entweder am Anfang stehen (z. B. Antithesis, Schematoides), oder in der Mitte (z. B. (Climax, Tmesis), oder am Schluß (z. B. Anaphoræ). Die beigegebene, etwas bunt geratene Figurentabelle enthält folgende Erklärungen:

Anabasis bedeutet ein Aufsteigen der Stimme bei Worten wie ascendit in cælum.

Catabasis bedeutet ein Absteigen der Stimme bei Worten wie descendit ad inferos.

Anadiplosis. Wenn der Anfang einer Periode aus dem Ende der vorhergehenden genommen ist z. B.

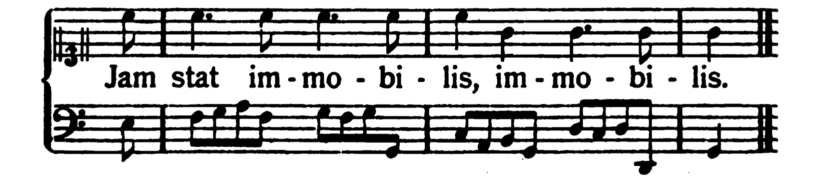


Finis periodi. Principium alterius.

Epanadiplosis. Wenn das Ende einer Periode deren Anfang gleicht z. B. wenn man sie mit ein und derselben Kadenz beginnt und schließt.

Anaphora ist soviel wie Wiederholung, und zwar nicht nur eines Periodenteils, sondern auch der einfachen Figuren.

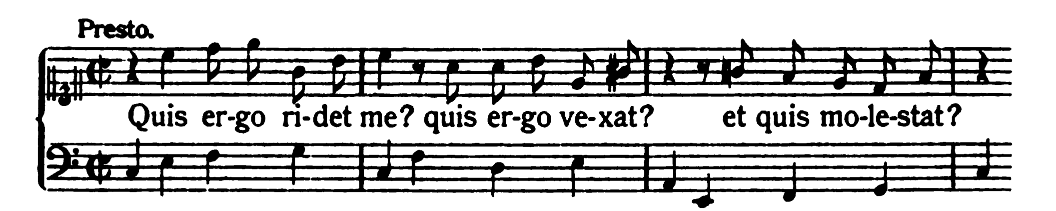
Antistaechon bedeutet Vertauschung der Zeichen, Buchstaben, Noten, so z. B. wenn in einer Kadenz die vorletzte Note keine Terz und Quinte, sondern ein fremdes (exoticum) Intervall wie die Quarte ist:



Diese Figur wird am meisten in Einzelgesängen gebraucht, wo sehr häufig die Singart andere Noten erfordert als geschrieben stehen.

Antitheton = Gegensatz, wie er bei Themen und Gegenthemen und bei Gegenüberstellung von Dissonanzen erscheint. Eine gewöhnliche Figur.

Aposiopesis = Verschweigung. Sie liegt dort vor, wo eigentlich anderes gesungen werden sollte,[1]) wie in dem Beispiel:



Apotomia. Der größere Teil des Halbtons.[2]) Sie spielt in der Musiktheorie eine größere Rolle als unter den Figuren.

Climax = Stufenweises Aufsteigen. Eine gewöhnliche Figur.

Ecphonisis = Ausruf, wie „O"! „Ach Schmerz" usw.

Epanalepsis = Wiederholte Nachdrücklichkeit. Eine gewöhnliche Figur.

Ethophonia oder Mimesis. Wenn jemand eine Stimme in höherer Lage, z. B. in der weiblichen, nachahmt.

Emphasis. Diese Figur schreibt entweder der Komponist selbst hin oder sie wird vom Sänger selbständig bewirkt.

Polyptoton. Wenn ein Abschnitt in anderer Tonlage wiederholt wird.

Polysyntheton. Ein Nachdruck, der durch Aneinanderreihung ähnlicher Periodenteile entsteht.

Schematoides. Diese Figur ergibt sich, wenn eine Melodie, die von einer Stimme in langen Noten vorgetragen wurde, von einer andern, später einsetzenden gleich darauf in kurzen Noten wiederholt wird, wie folgendes Beispiel aus „einer meiner dreichörigen Messen" zeigt:



[1]) D. h. wo das Wichtigere und Hauptsächliche verschwiegen und nur das Nebensächliche ausgesprochen wird (z. B. Quos ego . . .! Wer wagt es . . .?).

[2]) Nach alter griechischer Berechnung.





Metabasis oder Diabasis = Übersteigen, d. h. wenn eine Stimme die andere übersteigt.

Sinæresis. Wenn zwei gleiche Noten über eine Silbe oder zwei Silben unter eine Note gesetzt werden, z. B.



Tmesis = Zerteilung, wird hier und da in Perioden folgendermaßen angebracht:



Hier schließt Vogt die Figurenaufzählung, bemerkt aber zum Schluß, daß es außerdem noch manche „ideale" Figuren gäbe, je nachdem der Text dazu Gelegenheit böte. Als Beispiel führt er einen zweistimmigen Gesang Si percutis te cædo, ni desinas te lædo an, in welchem sich u. a. beide Stimmen kontrapunktisch leicht verwickeln und das Bild zweier Kämpfenden (disgladiantes) hervorrufen. Aus Texten wie dem ebengenannten ergäben sich jederzeit andere solcher idealen Figuren.

Eine vierte bemerkenswerte Abhandlung über die musikalischen Figuren findet sich im 75. und 76. Stück des „Kritischen Musikus" des schon genannten Joh. Adolph Scheibe (1745). Scheibe nimmt sich Gottscheds Abhandlung über die poetischen Figuren in dessen „Kritischer Dichtkunst" zur Vorlage und entwickelt nacheinander: den Ausruf (Exclamatio), den Zweifel (Dubitatio), das Verbeißen (Ellipsis), die Versetzung (Hyperbaton), die Wiederholung (Repetitio), die Verstärkung (Paronomasia), die Zergliederung (Distributio), den Gegensatz (Antithesis), das Aufhalten (Suspensio), die Frage (Interrogatio), die Wiederkehr (Epistrophe), das Aufsteigen (Gradatio), — fügt aber hinzu, daß dies keineswegs alle möglichen Figuren seien. „Ein scharfsinniger Komponist wird auch immer neue erfinden, ohne sie eben so genau zu kennen oder ihre Namen zu bemerken . . . Nur schwache Geister sind es, die die Vortrefflichkeit der Figuren in ihren Stücken nicht beweisen . .

Über dieses, so sind auch die Figuren mehr eine glückliche Geburt eines natürlichen Feuers, und es ist also kein Affekt ohne sie auszudrücken, kein Stück aber wird ohne sie schön sein können" (a. a. O. S. 698).

Was Scheibe im einzelnen über die Figuren sagt und wie er dabei einem fortgeschritteneren Geschmacke Rechnung trägt, muß bei ihm selbst nachgelesen werden. Hier mag der Hinweis genügen.

Aufgabe für die Zukunft bleibt, die Lehre von den musikalischen Figuren geschichtlich zu fundieren, sie in ihren Einzelheiten darzustellen und die Beobachtung ihrer Regeln in der Praxis der Komposition nachzuweisen. Vielleicht ergeben sich daraus neue Gesichtspunkte zur Bewertung des formalen Teils der älteren Musik. Für das 17. Jahrhundert sind namentlich Carissimis Werke außerordentlich belehrend, und dessen halb spöttisch, halb ehrend gemeinter Beiname „musikalischer Redner"[1]) mag geradezu auf sein Talent in der Behandlung der musikalischen Figuren zurückgehen. Für die Zeit Scheibes dagegen dürften Joh. Seb. Bachs Werke die meisten Anregungen zum Studium der musikalischen Figuren bieten.

[1]) Durch Carissimis Schüler Joh. Valentin Meder bezeugt; s. Mattheson, Grundlage einer Ehrenpforte, S. 220.



Geschichtliches zum Kirchengesange im Bistum Münster.

Von Dr. **Hermann Müller—Paderborn.**

I.

Der unvergeßliche W. Bäumker hat in seinem Aufsatze „Über die Stellung des deutschen Kirchenliedes zur Liturgie bis zum Ende des 17. Jahrhunderts“[1]) bezüglich des deutschen Kirchengesanges in der Diözese Münster aus dem Münsterschen Gesangbuche von 1677 wie aus Synoden des 17. Jahrhunderts interessante Angaben mitgeteilt.[2]) Im Anschluß an diese Synodalverordnungen machte ich in der Regensburger Musica sacra 1897, S. 87 auf eine Verordnung vom 15. October 1713 aufmerksam, die deshalb nicht unwichtig ist, weil darin vielleicht eine schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eintretende Reaktion zugunsten des liturgischen Gesanges erkannt werden kann.[3]) Das für die Geschichte der Kirchenmusik, zumal des deutschen Kirchengesanges in Stadt und Diözese Münster bislang weiteren Kreisen zugänglich gemachte Material kann in erfreulicher Weise ergänzt werden durch Visitationsprotokolle aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Das Konzil von Trient hatte die Abhaltung von Kirchenvisitationen in der sess. 24 de ref. c. 3 dringend empfohlen. Papst Pius V. richtete unter dem 13. Juni 1566 an den Bischof Bernhard von Münster ein Breve, worin für das Bistum Münster die Vornahme einer allgemeinen Visitation eindringlich angeraten wurde.[4]) Bischof Bernhard, der sich nicht stark genug fühlte, energisch vorzugehen, sah sich dadurch veranlaßt, in Rom von neuem um die bereits früher beantragte licentia resignandi anzuhalten.[5]) Er resignierte auch tatsächlich am 25. Oktober 1566.

---

[1]) Das kath. deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen, Band 2, Freiburg i. B. 1883, S. 8 ff.

[2]) A. a. O. S. 16—18. Die Angaben sind, soweit die Synoden in Betracht kommen, der bekannten Hartzheimschen Sammlung deutscher Konzilien (Band 9 und 10) entnommen. Die betr. Verordnungen sind ferner bequem zugänglich bei Krabbe „Statuta Synodalia Diœcesis Monasteriensis“ (1848). Vgl. Musica sacra (Regensburg), 1897, S. 86 f.

[3]) Ein paar Notizen bezügl. des Kirchengesanges in der Diözese Münster während des 17. Jahrh. s. auch in Musica sacra (Regensburg), 1900, S. 45 f.

[4]) Der Wortlaut des päpstlichen Breves bei Keller, die Gegenreformation in Westfalen und am Niederrhein; erster Teil, Leipzig, 1881, S. 359 f., n. 264.

[5]) A. Hüsing, der Kampf um die kath. Religion im Bistum Münster nach Vertreibung der Wiedertäufer, Münster, 1883, S. 29. Über das Verhältnis dieses Buches



Sein Nachfolger, Johann Graf von Hoya, war Bischof von Münster von 1566 bis 1574. Diesem tatkräftigen Bischof gelang es, eine große und genaue Visitation in den Kirchen seines Sprengels abzuhalten. Am 1. Juli 1571 beauftragte er den Präses des Münsterschen Offizialates, Theoderich von Hamm, den Generalvikar und Domdechanten Jacob Voß, den Dechanten in Martini Everwin Droste, den Dechanten zu Überwasser, Michael Ruperti, den Domprediger Nikolaus von Steinlage und den Pfarrer von Lamberti, Kaspar Modewich, diese Visitation vorzunehmen.[1]) Sie wurde begonnen am 16. August 1571 und beendigt am 9. September 1573. Die Protokolle dieser Visitation geben uns schätzenswerte Aufschlüsse über das religiös-sittliche Leben im Bistum Münster während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Das fast ganz vollständige Original dieser Visitationsprotokolle wurde von Keller auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin (Msc. bor. 14. fol. 845) gefunden; ein anderes Exemplar fand Tibus im bischöflichen Generalvikariate zu Münster. Das „allein zugängliche"[2]) Berliner Original enthielt jedoch nur die Antworten der betr. Geistlichen und Lehrer, nicht aber die nach einem durch den Bischof genau bestimmten Formular vorgelegten Fragen; daher war es schwer, den Inhalt der Aussagen im einzelnen genau festzustellen.[3]) Nun fand Bahlmann in dem Mscr. 245 der Königlichen Paulinischen Bibliothek (jetzt Universitätsbibliothek) zu Münster eine Abschrift der formula visitandi, und es wurde ihm gestattet, die hier fehlenden 43 ersten Fragen dem anderen, im Münsterschen Generalvikariats-Archive aufbewahrten Exemplare zu entnehmen. So war er in der Lage, die sämtlichen Fragen — es sind im ganzen an 300 — zu veröffentlichen.[4]) Erst dadurch ist ein genauer Einblick in den Sachverhalt möglich geworden.

„Diese Fragen gewähren selbst ohne die Antworten schon ein wenigstens annäherndes Bild jener Zeiten, da in ihnen ebenso erschöpfend die vorhandenen Schäden wie die Forderungen der kirchlichen Behörde an Klerus und Volk zum Ausdruck kommen." Die Anschauung, die

---

zum vorgenannten Werke von Keller (Gegenreformation), s. Historisch-politische Blätter 1883/II (= Band 92), S. 298—303.

[1]) Hierzu wie zu dem Folgenden vgl. die interessanten Ausführungen von P. Bahlmann „Neue Beiträge zur Geschichte der Kirchenvisitation im Bistum Münster 1571—1573." (Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst; Jahrgang VIII, Trier, 1889, S. 352—87).

[2]) Bahlmann, Neue Beiträge, S. 363.

[3]) Allerdings hatte Krabbe bereits in den sechziger Jahren des 19. Jahrh. die formula visitatoria aufgefunden; s. Hüsing, der Kampf, S. IX. Aber der Öffentlichkeit bekannt gegeben war doch, wie es scheint, bis auf Bahlmanns Publikation nur der von Hüsing a. a. O. S. 39—41 mitgeteilte kurze Auszug des Frageformulars.

[4]) Neue Beiträge, S. 364 ff.



Bahlmann[1]) mit diesem Satze ausspricht, kann auch für die kirchenmusikalischen Zustände und Verhältnisse jener Zeit in einem gewissen Umfange geltend gemacht werden.

II.

In der ersten Gruppe von Fragen — sie sollen den Pfarrern und Seelsorgern in bezug auf den Glauben und die Lehre („circa fidem et doctrinam") vorgelegt werden[2]) — notiere ich n. 12, wo es heißt:

„An fateantur receptos Ecclesiæ ritus, in solenni sacramentorum observatione adhiberi solitos, sine peccato et hæresis nota contemni, rejici aut pro cujuscunque libitu mutari vel etiam lingua germanica translatos exerceri non posse?"

Die Frage ist offenbar gestellt im Anschluß an das Tridentinum sess. 7. de sacram. in gen. cn. 13. Von Interesse ist die Erwähnung der Übersetzung in die deutsche Sprache.[3])

n. 56 dieser Gruppe lautet:

„An cantiones ab Ecclesia receptas reiecerint vel mutarint, et an germanicas cantiones in Missa admiscere soleant, quæ et quales illæ sint, et qua auctoritate eas in Ecclesiam introduxerint?"[4])

In der gleichen Gruppe lautet die Frage n. 83:

„Utrum vicini pastores sint catholici an vero schismatici seu hæretici; utrum in . . . sacramentis catholicam doctrinam et ritus sequantur an aliquam immutationem fecerint; an Missam celebrare soleant et quomodo; an admisceant cantiones germanicas et quales illæ sint . . .?"

Die zweite Gruppe von Fragen handelt „De vita et moribus Parochorum et reliquorum Clericorum." Hier findet sich unter n. 10:

„Utrum custodes Ecclesiarum suarum sint viri catholici et vitæ irreprehensibilis. An norint cantum ecclesiasticum . . .?"

In der vierten Gruppe („De schola") lautet n. 5:

„An pueros doceant (es ist von den ludimagistri die Rede) cantum ecclesiasticum, una cum illis diebus præsertim festis sacro Missæ officio, concionibus et aliis divinis laudibus intersint; an potius eos doceant

---

[1]) Neue Beiträge, S. 386. Bezüglich des Wortlautes und der Zählung der Fragen lehne ich mich in den folgenden Ausführungen an Bahlmann, a. a. O. S. 364ff., an.

[2]) Man vgl. dazu die entsprechenden Abschnitte aus den Bestimmungen des Tridentiner Konzils.

[3]) In der von kalvinischer Seite 1583 erschienenen „Mönstersche Inquisitio" geschieht bei diesem Artikel der deutschen Sprache keine Erwähnung; s. Bahlmann, Mönstersche Inquisitio, in: Zeitschrift für vaterl. Gesch. und Altertumskunde, Band 47, Münster, 1889, S. 108, Art. 23.

[4]) Art. 30 der „Mönstersche Inquisitio" (s. die vorige Anm.) lautet: „Offt men ock by den gewönliken Kerckensange blive, edder se vorworpen edder vorandert heöbe. Offt men ock düdische Gesenge in der Misse mede in menge, welcke und wodan de syn und uth wat macht man men de invöre?"



germanicas Psalmorum cantiones suspectas et profecto contra genuinum scripturæ sensum et intellectum traductas?“

Die fünfte Gruppe enthält Fragen, die bei Kollegiatkirchen und anderen Kirchen mit zahlreicher Geistlichkeit („in quibus Præpositi, Decani aut Pastores pluribus Vicariis præsunt“) zu stellen sind. Hier heißt es unter n. 7:

„ . . . Et . . num Decanus tam Canonicos quam Vicarios ad sacræ scripturæ studium diligenter adhortetur, ut, quid in ecclesiis canatur recte intelligentes non labiis tantum sed etiam cordibus Deo psallant, gratias agentes ac semper pro omnibus Deum orantes?“ Ebendaselbst findet sich:

n. 24. „ . . . Num res sacræ divinaque officia tam quoad sacramentorum administrationem quam ceremoniarum cantusque ecclesiastici observationem more catholico observentur, quemadmodum antiquitus consuevit atque etiamnum hodie in Majori Ecclesia Monasteriensi observatur: an vero aliqua sit facta mutatio, quænam illa, quamdiu et per quem seu quos introducta? Et ut novatores illi accersantur a Visitatoribus examinandi in fide et religione quemadmodum supra de Pastoribus.“

n. 28. „An Psalmi et reliqua cantica divina pronuncientur seu canantur tractim idque voce et sono mediocri, ut mens sensum verborum, priusquam verba ipsa transmittantur, assequatur. Et anne potius verum ita plerumque raptim et cursorie cani quasi aut tempus deficiat aut stipis potius quam divini cultus gratia in Ecclesia fuerint congregati non sine magno bonorum offendiculo?“

n. 29. „An legentes lectiones aut aliud quid canentes simplici, clara et ad omne genus pronunciationis accomodata voce utantur, ita ut ab omnibus, quid legatur aut canatur, percipi possit?“

n. 35. „An Epistola, Evangelium, Symbolum, Præfatio et Oratio dominica tota sine decurtatione cantentur, an vero alia observetur hac in re consuetudo?“

n. 37. „An organa aliquid sæculare ac lascivum resonent et an sileant a Præfatione eo usque, donec sacerdos pacem populo fuerit precatus, an vero alia consuetudo observetur?“

Gruppe VI enthält das Frageformular für Männerklöster. Hier lautet die Frage n. 4:

„An Deus die noctuque horis statutis psalmodiis et laudibus colatur piisque precibus pro communi salute et Ecclesiæ prosperitate pulsetur . .“

Gruppe VII bietet das Frageformular für Frauenklöster. Hier liest man unter n. 4:

„An sit in monasterio ludimagistra seu scholæ Præfecta, quæ latine novit?“

Und bezüglich dieser ludimagistra wird unter n. 7 weiter gefragt:



„An etiam in vigiliis dierum festorum et ipsis diebus festis exponat suis cholasticis virginibus hymnos, sequentias, Epistolam et Evangelium Dei?“

Sowie unter n. 8:

„Et an ad litteram saltem sciat exponere Psalterium?“

n. 9 heißt:

„Quibus libellis vel ad suam instructionem vel ad precandum Deum virgines utantur, qui etiam sunt inspiciendi simul cum libris, quibus utuntur in officiis divinis?“

Gemäß n. 14 soll hier auch gefragt werden: „Item de observatione cultus divini ut supra de monachis“.

In der Fragegruppe VIII, die die weltlichen Kanonissen betrifft, heißt Frage 16:

„Ante omnia diligenter quærendum, quænam sint (!) inter Canonissas, quæ virgines legere, canere et, quod legunt et canunt, intelligere doceat. Et an illa suo munere sedulo et diligenter fungatur?“

III.

Durch die liebenswürdige Bereitwilligkeit der Königlichen Bibliothek zu Berlin ist es mir möglich gewesen, auch die im Protokoll verzeichneten Antworten einzusehen. Was darin für die Beurteilung der kirchenmusikalischen Zustände der damaligen Zeit von einiger Bedeutung zu sein schien, ist im nachstehenden abgedruckt. Hie und da mag außerdem noch die eine oder andere Notiz aus diesen Protokollen für die Geschichte der Kirchenmusik in Betracht kommen können. So z. B., wenn über den Gottesdienst und seine Abhaltung im allgemeinen kurz berichtet wird. Auch aus diesen Bemerkungen lassen sich ja mit größerer oder geringerer Sicherheit Rückschlüsse auf den gottesdienstlichen Gesang machen.

Die vielfach dürren und dürftigen Antworten des Protokolls sind jeweils mit den betreffenden Fragen, auf die sie Bezug nehmen, zu vergleichen. Da gewinnen die Schemen Geist und Lebenskraft; da bieten die oft im knappsten Lapidarstil hingeworfenen Bemerkungen reiche Ausbeute an neuen Detailkenntnissen für die Geschichte der Kirche und der Kirchenmusik, des Kultus und der Kultur.

In den nachfolgenden Exzerpten aus den Protokollen geben wir zuerst das Datum der betreffenden Visitation an, an zweiter Stelle die Persönlichkeiten, an die sich die Vernehmung richtete, weiterhin das Formular, das der Vernehmung (ganz oder teilweise) zugrunde gelegt wurde, endlich das Resultat der betreffenden Befragung.

1571.

16. August. Kapitel des alten Domes (Münster).
Formular der Kollegiatkirchen (V).

n. 28. „An Psalmi etc. Quantum ad istum articulum magnus fuit hactenus in nostra Ecclesia defectus, quem pro virili corrigimus.“



n. 29. „An legentes etc. Ita fieri ab omnibus, paucis tamen exceptis, quos speramus majorem adhibituros diligentiam, et alioquin negligentes pro officio corrigimus.“

n. 35. „An Epistola etc. Quando canitur organis, Epistola, Præfatio et reliqua articulata excepto Evangelio pro consuetudine nonnumquam abbrevientur, parati eam consuetudinem immutare ubi Reverendissimus aut Superiores nostri mandaverint.“

n. 37. „An organa etc. Quid organis canatur, plerumque non intelligunt; timendum tamen, quod lascivia admisceant; et quod de consuetudine etiam sub elevatione canatur organis, cum oblatione illam consuetudinem immutare.“

17. August. Kapitel zu St. Mauritz (Münster).
Formular der Kollegiatkirchen (V).

n. 24 bezüglich der Pfarre: „quod . . . omnia prout in majori Ecclesia more catholico fiant nec habeant innovationes aut errores.“

n. 28. „An psalmi etc. Credit (der Dechant), quod ea quæ canuntur intelligi; et si quid ultra commissum, promittunt emendationem.“

n. 29. „An legentes etc. Quod sic.“

n. 35. „An Epistola etc. Si quid in eo delictum fuerit, emendabimus.“

n. 37. „An organa etc. Organa non habent, studebunt habere.“

18. August. Kapitel zu St. Ludgeri (Münster).
Formular der Kollegiatkirchen (V).

Zu n. 24 bezüglich der Pfarre „ . . . omnia catholice observantur et nulla immutata.“

n. 28. „Agnoscunt defectum, promittunt emendationem.“

n. 29. „Ut ad proximum.“

n. 30. (bezüglich des Benehmens während des Offizium):

„Aliqui ob id delictum correcti, aliqui corrigendi.“

n. 35. „Præfatio et Dominica oratio per organum decurtantur; cetera perfecte canuntur.“

n. 37. „Non sæculare resonent organa, sub elevatione quoque canatur organis.“

20. August. Kapitel zu St. Martini (Münster).
Formular der Kollegiatkirchen (V).

n. 28. „Quod in hoc interrogatoria (!) aliquando magis et minus peccatur, et corrigetur.“

n. 29. „Ut ad prædictum.“

n. 35. „Pro temporis qualitate decurtantur, excepto evangelio.“

n. 37. „Quod interdum peccatur.“



21. August. Geistliche von Überwasser (Münster), Nienberge und Kinderhaus.

Formular der Kollegiatkirchen (V).

n. 24. „... divina more catholico ad instar Majoris observantur, nullæ factæ mutationes."

n. 28. „Quod quidem nonnihil peccatur et promittunt emendationem."

n. 29. „Quod voce tolerabili id fiat."

n. 35. „Quod excepto Evangelio reliqua nonnumquam decurtantur per magistrum organi."

n. 37. „Quod interdum in hoc peccatur, non placuit; et usque ad finem Missæ canatur organis."

22. August. Geistlichkeit von St. Ägidi (Münster).

Formular der Kollegiatkirchen (V).

n. 24. „... divinus cultus catholice servatur nulla facta mutatione."

n. 28. „Canunt tractim, sed si quid peccatur, corrigetur."

n. 29. „Quantum cuique possibile est, pronunciant."

n. 35. „Decurtantur aliquando propter vocis raucedinem."

n. 37. „Quid organis canatur, nesciant nec intelligant; et consuetudo, quod organa resonent post præfationem."

Ebenfalls 22. August. Geistlichkeit von St. Lamberti (Münster).

Formular der Kollegiatkirchen (V).

n. 24. „... omnia catholice, uti a majoribus accepimus, observantur."

n. 28. „Fatemur nos in hoc deliquisse, sed auxilio Dei promittimus emendationem."

n. 29. „Unusquisque canit, ut habet gratiam a Deo, alius alio clarius."

n. 35. „In articulo enumerata decurtantur propter vocis defectum aut tempus productum."

n. 37. „Canit organis etiam sub elevatione ex consuetudine."

28. August. Geistlichkeit von St. Servati (Münster).

Formular der Kollegiatkirchen (V).

n. 24. „... omnia more catholico observata, nulla facta mutatione."

n. 28. „Canunt satis articulate, quando canunt."

n. 29. „Non peccatur."

n. 35. „Omnia canuntur."

n. 37—40. „Cessant."

2. September. Geistlichkeit von Coesfeld und Lette.

Formular für Kollegiatkirchen (V).

n. 24. „... nihil immutatur hoc tempore, si qua antea fuit immutatio, ea submota."

n. 29. „Omnia salva in utraque ecclesia."

n. 35. „Excepto Evangelio cetera decurtantur."

n. 37. „Ut supra." (= „Non peccatur.")

In Cœsfeld wurde auch die Schule visitiert nach dem Formular „de schola" (IV). Im Protokoll heißt es als Antwort auf Frage 5: „Docent cantum ecclesiasticum . . ."

5. September. Geistlichkeit von Bocholt.
Formular für Kollegiatkirchen (V).

n. 24. „. . . omnia catholice servantur hoc quidem tempore; cura enim Archidiaconi restituta esse, quæ collapsa erant, et mutationes sublatæ."

n. 28. „Si quid delictum, corrigitur."

n. 29. „Non delinquitur contra interrogatorium."

n. 35. „Fuerunt decurtationes in illis excepto Evangelio; et fiet emendatio, nisi raucedo aut alia causa obsit."

n. 37. „Nihil lascivi resonant, nec solent ex consuetudine silere."

n. 42. („An sint canonici aut Vicarii de hæresi aut schismate suspecti, et qui sint illi?") wird verneint mit Ausnahme eines Geistlichen, der „de religione suspectus" ist. Von ihm wird mitgeteilt, daß er „sacrificium Missæ germanice celebrarit usque ad offertorium, quemadmodum fit Wesaliæ; loco Offertorii psalmus sit a populo decantatus, præfatio ac trisagion germanice, canonem omiserit ac saltem verba consecrationis apud Paulum reperta solus germanice decantarit incipiendo „In der nacht etc.", dominicam orationem et agnus dei germanice; postmodum admoneat populum more Wesaliensium; communicato populo aut aliquibus legat collectam et cum benedictione dimittat; quodque hic ordo servatus sit quotiescunque fuerint communicantes; quod si tales non sint (quod raro accidit) omnia peraguntur usque ad simbolum decantatum; eo enim finito peragi concionem, decantari psalmum germanicum ac dimitti populum cum benedictione[1]) . . ."

Bei der Besichtigung der Schule (Formular „de schola", IV) wird konstatiert:

n. 5. „Docent cantum ecclesiasticum . . ."

7. September. Geistlichkeit von Dingden.
Formular „de vita et moribus" (II).

n. 10. „Custos fungitur officio et est catholicus."

8. September. Pfarrer in Weseke.
Formular „de vita et moribus" (II).

n. 10. „Sit catholicus; alioquin singula administrat."

[1]) Vgl. Joh. Wolf, „Luther und die musikalische Liturgie des evangelischen Hauptgottesdienstes" in den Sammelbänden der intern. Musikgesellschaft, Bd. 3, S. 647 ff.



9. September. Kapitel zu Borken.

Formular für Kollegiatkirchen (V).

n. 24. „ . . . omnia servantur more catholico nulla facta mutatione."

n. 28. „Sæpius in hoc erratur et promittitur emendatio."

n. 29. „Erratur et promittitur emendatio."

n. 35. „Evangelium non decurtatur, cetera decurtantur propter penuriam temporis et defectum vocis decantantis."

n. 37. „Offensa non resonant organa nec silentium servatur."

Formular „de schola" (IV).

n. 5. „Cantatur sedulo."

10. September. Geistlichkeit von Ramsdorf, Reken, Heiden und Velen.

Formular „de vita et moribus" (II).

n. 10. heißt es vom Küster in Heiden: „nec novit cantum ecclesiasticum"; er war überdies „de religione suspectus."

12. September. Kapitel zu Horstmar.

Formular für Kollegiatkirchen (V).

n. 24. „ . . . omnia catholice servantur."

n. 28. „Si quid peccatur corrigetur."

n. 29. „Quisque pro posse legit."

n. 35. „Epistola, Præfatio et oratio Dominica decurtantur; si quid peccatur, corrigetur."

n. 37. „Nihil lascivi resonant; ad cetera responsum."

Die Schule in Horstmar wurde visitiert nach Formular „de schola" (IV).

n. 5. „Diligentissime observantur."

3. Oktober. Geistlichkeit von Ostbevern, Bösensell, Westbevern, Billerbeck, Darfeld, Alverskirchen, Handorf und Ascheberg.

Formular „de vita et moribus" (II).

n. 9. „In Oistbeuern ante sua tempora decantari consuevere Gloria etc., Credo, Agnus Dei et „Nhu bidde wy den hilligen Geisth"[1]); non fuit de mandato a Reverendissimo; per se non potuerit abolere.

In Bosensell provisores de suo pastore bonum dederunt testimonium, cantari quandoque germanicos psalmos.

In Westbeuern cantant cantiones germanicas.

In Bilerbeck bonum testimonium et nullæ innovationes.

In Daruelde nullæ innovationes[2]).

In Aluerskercken bonum testimonium, sed Credo cantant.

---

[1]) Vgl. dazu Bäumker, Kirchenlied, Bd. 1, S. 10, 131, 635 ff. Und die interessanten Ausführungen von G. M. Dreves im kirchenmusikalischen Jahrbuch, 1887, S. 33 ff. (Bäumker, Band 3, S. 323).

[2]) Zur Geschichte des Kirchengesanges in Darfeld s. die Notiz in Musica sacra (Regensburg), 1900, S. 46.



Pastor in Handorppe multa cantica derogavit et nonnulla adhuc cantantur.

Ascheberghe catholice omnia agit excepis(!) paucis germanicis canticis."

n. 10. „Quod ita."

4. Oktober. Geistlichkeit von Senden, Enniger, Ottmarsbocholt, Westkirchen, Hoetmar, Walstedde, Drensteinfurt, Amelsbüren, Vorhelm und Gimbte.

Formular „de vita et moribus" (II).

n. 10. „In Senden nihil cantant novi; Enniger Othmarsbocholt Credo cantant; Westkirchen Credo et Gloria; Hoitmar Waldstede Credo; Drenstenvorde Credo, Gloria; Vorhelm Credo, Gloria; Amelenburen nihil, Gimethe Credo."

5. Oktober. Geistlichkeit von Angelmodde, Sendenhorst, Hiltrup, Havixbeck, Hembergen, Rinkerode, Roxel, Greven, Altenberge.

Formular „de vita et moribus" (II).

n. 10. „Cantant in templo Greven „Nhu bidde wy" etc. versus tres, quando suggestum ascendit concionator; in Rinckerade Gloria cantant teutonice."

12. Oktober. Zisterzienserinnenkloster St. Ägidii (Münster).

Formular für Frauenklöster (VII).

n. 4. „Habent ludimagistram, quæ latine utcunque novit."

n. 7. „Quod ita."

n. 8; 9. „Ut supra."

11. Dezember. Pfarrer von Cœrde.

Formular „de vita et moribus" (II).

n. 10. „Non habet custodem; ipse pastor et custos."

Ebenfalls 11. Dezember. Pfarrer von Wolbeck.

Formular „de vita et moribus" (II).

n. 10. „Custos satisfacit officio."

12. Dezember. Geistlichkeit von Nottuln und Appelhülsen.

Formular „de vita et moribus" (II).

n. 10. „Quod custodes satisfaciunt officio."

1572.

7. Februar. Geistlichkeit von Telgte und Everswinkel.

Formular „de vita et moribus" (II).

n. 10. „Servant custodes officium."

Formular „de schola" (IV).

n. 5. „Quod ita."



9. Februar. Geistlichkeit von Warendorf, Milte, Füchtorf, Sassenberg, Einen.

Formular „de vita et moribus" (II).

n. 10. „Quod debitum præstant. . . ."

Formular „Circa fidem et doctrinam" (I).

n. 56. Der Pfarrer von Warendorf berichtet: „In veteri ecclesia cantari „Wy gelouen"[1]) etc. altera (sc. vice) latine, altera germanice, in nova ecclesia aliquando similiter."

Bezüglich der Warendorfer Schule zu n. 5 des Formulars „de schola" (IV):

„Satisfit articulo, et non adversatur."

11. Februar. Pfarrer von Lette, Beelen, Greffen; Dechant von Harsewinkel.

Formular „de vita et moribus" (II).

n. 10. „Omnia salva."

1. Mai. Geistlichkeit von Oelde, Ennigerloh, Ostenfelde, Sünninghausen, Vellern.

Formular „de vita et moribus" (II).

n. 10. „Quod omnia salva."

2. Mai. Geistlichkeit von Wadersloh, Diestedde und Herzfeld.

Formular „de vita et moribus" (II).

n. 10. „Custodes catholici; . . . ex parte norunt cantum ecclesiasticum."

Ferner am Schluß des Protokolls:

„In Dystede nonnulli psalmi germanice decantantur, sed corrigetur."

3. Mai. Kapitel zu Beckum.

Formular für Kollegiatkirchen (V).

n. 28. „Non peccatur."

n. 29. „Quod ita fiat."

n. 35. „Si hactenus id non factum, in posterum fiet."

n. 37. „Nihil lascivi resonat."

Bezüglich der Schule in Beckum:

Formular „de schola" (IV).

n. 5. „Docent cantum ecclesiasticum . . ."

4. Mai: Vicecuratus von Lippborg.

Formular „de vita et moribus" (II).

n. 10. „Custos catholicus et satisfacit articulo."

5. Mai. Geistlichkeit von Ahlen.

Formular „de vita et moribus" (II).

n. 10. „Custos veteris ecclesiæ purus laicus, alioquin uterque custos catholicus, et satisfaciunt officio."

---

[1]) S. Bäumker, Kirchenlied, Band 1, S. 683 ff.



Formular „de schola" (IV).

n. 2. „. . . Rector fatetur se catholicum; dicit id catholicum, quod est apostolicum; rogatus, num conveniat catholicæ Ecclesiæ, germanicas sub sacrificio Missæ decantari cantiones, respondit, quod ita; usum vero, loco himni angelici et simboli apostolici decantari sub Missa ea germanice, ipse introduxit. Germanicæ cantiones, quæ decantantur, sunt: „Alleine got in der hogeden sy ehr"[1]) etc. „Christ lagh in dodes banden"[2]) etc., qui psalmus immiscetur sequentiæ; pro symbolo „Wyr gelouen al in eynen gott" etc. In festo Penthecostes psalmus „Nhu bidden wy den hilligen geist"; tres isti versus immiscentur sequentiæ cum superioribus psalmis. In natali Christi „Ein Kindelin so louelich"[3]) etc. „Gelouet sistu Jesu Christh"[4]) etc. per omnes versus, singulaque Gloria in excelsis immiscentur. Pro tractu a Septuagesima usque ad festum Paschatis canitur germanicus psalmus conveniens dominico diei. Item „alleyne godt in der hogede" etc. et „Wyr gelouen" etc. Nescit præcise, num Lutherus vel Eberus[5]) aut alii boni viri sint istorum psalmorum interpretes et translatores. Decantant psalmos germanicos partim ex petitione bonorum civium, et deinde ex permissione moderni nostri principis. Archidiaconus vero et pastores confessi, quod isti psalmi citra istorum consensu decantantur quodque ipsi ea corrigere nequeant, licet sepius id tentarunt; sintque præceptores honestæ conversationis et vitæ ac probe juventutem instituant, prout etiam provisores fassi . . ."

n. 5. „Docentur cantus ecclesiasticus gregorianus et figuralis; item psalmi germanici, qui in ecclesia, ut supra, decantantur. „Salve Regina" etc. mutatur in „Salve rex Christe" etc.; pro „Regina Cœli" etc. „O sponsa Christi" etc. Addens Rector, quatenus doceri poterit se falsa credidisse aut credere vel tradidisse, revertetur ad Ecclesiam, sin minus, perseverabit in suo proposito."

Formular (I) „circa fidem et doctrinam."

„Sacellanus uterque credunt et servant in Missa hymnum angelicum et simbolum apostolicum catholico more, licet laici omittant et germanice decantent."

6. Mai. Geistlichkeit von Werne.

Formular „de schola" (IV).

n. 2. „Rector (sc. scholæ) . . . immutans et omittens sacras cantiones ecclesiasticas . . ."

---

[1]) Bäumker, Kirchenlied, Band 1, S. 456; Band 2, S. 279 f.

[2]) Bäumker, Kirchenlied, Band 1, S. 89, 565 f.; Band 3, S. 322.

[3]) Bäumker, Kirchenlied, Band, 1, S. 130, 163, 288 ff., 292.; Band 3, S. 317.

[4]) Bäumker, Kirchenlied, Band 1, S. 70, 130, 271 ff.

[5]) Gemeint ist der mit Melanchthon befreundete lutherische Theologe Paul Eber (1511—1569).



n. 5. „Docet utrumque ecclesiasticum cantum, sed ipse (auf dem Rande: aut ejus discipuli) nihil germanice cantat . . ."

Aus dem Formular „circa fidem et doctrinam" (I).

„. . . Quod laici ante et post concionem diversas germanicas cantiones incipiant et decantari pergant, ne præfatio in Missa decantetur."

7. Mai. Geistlichkeit von Bork, Alt-Lünen, Heessen, Dolberg, Hövel, Bockum, Südkirchen, Nordkirchen, Uentrop.

Formular „de vita et moribus" (II).

n. 10. Über den cantus ecclesiasticus wird im Protokoll nichts mitgeteilt.

9. Mai. Kapitel zu Dülmen.

Formular der Kollegiatkirchen (V).

n. 28. „Satisfit."

n. 29. „Fit sedulo."

n. 35. „Inolita consuetudo pro temporis ratione servatur et articulata decantantur."

n. 37. „Nihil committitur."

Formular „de schola" (IV).

n. 5. „Docet cantum ecclesiasticum."

10. Mai. Geistlichkeit von Alt-Schermbeck, Holsterhausen, Lembeck, Rhade, Wulfen, Schloß Raesfeld, Hiddingsel und Buldern.

Aus dem Formular „circa fidem et doctrinam" (I).

„ . . . In Radde et Wulfen germanicas habent cantiones . . ."

16. Mai. Geistlichkeit von Lüdinghausen, Olfen, Selm, Seppenrade, Venne und Herbern.

Formular „de vita et moribus" (II).

n. 10. „Idem (sc. bonum) testimonium de custodibus dederunt" (sc. provisores).

1573.

29. August. Kloster Hohenholte.

„Cantiones catholico more in ecclesia decantantur."

31. August. Geistlichkeit von Asbeck, Eggenrode, Legden, Schöppingen, Holtwick, Osterwick und Gescher.

Aus dem Formular „circa fidem et doctrinam" (I) wird bezüglich der unter der Rubrik „de purgatorio" etc. (hier auch die Fragen bezüglich der deutschen Gesänge) stehenden Artikel einfach gesagt:

„Omnes articulos pie credunt et observant."

Formular „de vita et moribus" (II).

n. 10. „Quod ita; sint catholici et boni viri."



1. September. Geistlichkeit von Ahaus, Wüllen, Epe, Heek, Nienborg (Novum Castrum), Wessum und Alstedde.

Formular „de vita et moribus" (II).

n. 10. „Custos in novo Castro non utitur veste alba, nec per tempus 4 annorum confessus nec communicavit, omnes ceteri sunt boni et pii viri."

Formular „de schola" (IV).

n. 5. „Docent cantum choralem et figuratum."

Formular „circa fidem et doctrinam."

(n. 56 = de purgatorio etc. n. 17) „In Ahus ex permissione Reverendissimi per Fratrem Hermannum N. concionatorem annuntiata ante concionem canitur „Nu bidde wy den hillgen Geist" etc., post concionem „Verlehene uns Frede".[1]) In Novo Castro canitur tempore Pascali „Christus lach in dodes banden." In Wessum in summis festivitatibus canitur symbolum apostolicum germanice et psalmus „Christus lach in dodes banden."

2. September. Geistlichkeit von Stadtlohn, Südlohn uud der Vikar von Ottenstein.

Formular „de vita et moribus" (II).

n. 10. „Custodes omnes boni, sed in Sudloen non utitur veste alba . . . cetera conservantur."

Formular „circa fidem et doctrinam."

n. 56 = de purgatorio etc. n. 17: „Ut supra responsum" (= „quod ita").

3. September. Kapitel zu Vreden.

Formular der Kollegiatkirchen (V).

n. 28. „Quod sic."

n. 29. „Quod ita."

n. 35. „Præfatio, symbolum. Epistola et oratio dominica ex consuetudine decurtantur."

n. 37. „Usque ad finem in organis canitur, nihil tamen lascive."

4. September. Geistlichkeit von Langenhorst, Ochtrup, Wettringen, Welbergen und der Vizekuratus von Ottenstein.

Formular „de vita et moribus" (II).

n. 10. „In Langenhorst custodem non habent, alii custodes viri catholici et funguntur officio suo debite."

Formular „circa fidem et doctrinam" (I).

n. 56 = de purgatorio etc. n. 17. „Miscent germanica latinis in Langenhorst, in aliis vero omnia servantur."

5. September. Damenstift in Metelen.

„Divina quotidie peraguntur, et preces omnes exceptis Matutinis (quæ legitur) decantantur."

---

[1]) Bäumker, Kirchenlied, Band 1, S. 246; Band 2, S. 271 f.; Band 3, S. 327.



Ebenfalls 5. September. Geistlichkeit in Metelen.

Formular „de vita et moribus“ (II).

n. 10. Über den Gesang wird nichts mitgeteilt; es scheint aber der Choral dort gelehrt worden zu sein, da nur eine andere Ausstellung gemacht wird.

Beim Formular „circa fidem et doctrinam“ (I) wird u. a. geantwortet: „Gloria in Excelsis et aliæ psalmodiæ germanice hactenus decantatæ, sed Pastor abrogare constituit.“

Formular „de schola“ (IV).

n. 5. „Docent cantum ecclesiasticum.“

6. September. Adeliges Damenstift zu Borghorst.

Formular für Kollegiatkirchen (n. V).

n. 28 und 29 werden bejaht; bezüglich n. 35 und 37 gilt die allgemeine Bemerkung „ceteri articuli observantur.“

9. September. Geistlichkeit von Rheine, Bevergen, Emsdetten, Mesum und Emsbüren.

Formular „de vita et moribus“ (II).

n. 10. „Quod ita.“

Formular „de schola“ (IV).

n. 5. „Quod docent choralem et gregorianum.“

Eine eingehendere Würdigung des in diesen Protokollen aufgespeicherten kirchenmusikalischen und liturgiegeschichtlichen Materials muß späteren Zeiten vorbehalten werden.



Der Arnsteiner Marienleich.

Von **Karl Walter—Montabaur.**

In dem reizenden Lahntale, eine Stunde von der Kurstadt Nassau entfernt, erhebt sich auf einem steilen, etwa 50 Meter hohen Felsenvorsprunge in malerischer Form ein wunderbar schönes Baudenkmal: die altehrwürdige Prämonstratenser Abteikirche Arnstein.[1] Nur wenige Bilder in dem an klassischen Baudenkmälern und herrlichen Naturschönheiten so reichen Lahntale können sich mit dem Eindrucke messen, den die stolze, viertürmige Abteikirche macht, wenn sie aus dem üppigen Grün des umgebenden Buchenwaldes hervortauchend, sich dem Blicke des Wanderers zeigt. An das imposante Gotteshaus lehnen sich die umfangreichen ehemaligen Klostergebäude[2] nach Süden zu an. Sie liegen zum größten Teil in Trümmern, aber selbst diese zeugen noch von der einstigen Größe und Schönheit der Abtei.

Dieselbe hat im Jahre 1139 Ludwig III. (aus dem Hause der Salier), der letzte Graf von Arnstein,[3]) gegründet. Er holte in seine Stammburg

---

[1]) R. Goerz, Die Abteikirche zu Arnstein an der Lahn. Wiesbaden 1881. — Dr. W. Lotz, Die Baudenkmäler im Regierungsbezirk Wiesbaden. Herausgegeben von Friedr. Schneider. Berlin 1880. S. 7 ff. — Dr. Fr. Bock, Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters. Bd. III. Liefg. 1. Köln und Neuß 1872. — Ferd. Luthmer, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Lahngebietes. Frankfurt a. M. 1907. S. 212 ff.

[2]) Dr. Andr. Kohl, P. S. M., Arnstein, Die alte Præmonstratenser-Abtei im Lahntale. Limburg 1902. — K. Herquet, Urkundenbuch des Klosters Arnstein. Wiesbaden 1883. — Dr. Becker, Das Nekrologium der vormaligen Prämonstratenser-Abtei Arnstein an der Lahn. Wiesbaden 1881. — Annalen des Vereins für nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung. 18. Bd. Wiesbaden 1884. S. 244 ff. — Hugo, Annales ordinis Præmonstratensis. Nancei 1734—1736. — Dr. W. Sauer, Codex diplomaticus Nassoicus. Wiesbaden 1886. — Valent. Ferd. de Gudenus, Codex diplomaticus. Francofurti et Lipsiæ 1751. — J. M. Kremer, Origines Nassoicæ. Wisbadæ 1779. II. p. 410—412. — Joh. Nic. ab Hontheim, Prodromus historiæ Trevirensis. Augusta Vindelicorum 1757. — Joh. Nic. ab Hontheim, Historia Trevirensis diplomatica et pragmatica. Augusta Vindelicorum 1750. — Brower et Masenius, Metropolis ecclesiæ Trevericæ ed. Chr. de Stramberg. Confluentibus 1855. — Chr. v. Stramberg, Rheinischer Antiquarius II. Bd. Koblenz 1853. — Helfr. Bernh. Wenck, Historische Abhandlungen. I. Bd. Frankfurt und Leipzig 1778. S. 138—140. — Wilh. Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts. II. Bd. 4. Aufl. Berlin 1878. S. 203. 379 ff.

[3]) Vita Ludovici comitis et fundatoris in Arinstein (vom Mönch Luwandus zw. 1198 u. 1233) im Königl. Staatsarchiv in Wiesbaden, abgedruckt bei Joh. Friedr. Boehmer, Fontes rerum germanicarum. 3. Bd. Stuttgart. p. 326—339. — Vict. de Buck, S. J., Vita b. Ludovici comitis de Arnstein et conversi Præmonstratensis. Bruxellis 1864. — Vogel: Ludwig, der letzte Graf von Arnstein. Annalen des Vereins



Arnstein 12 Chorherren mit dem Abte Gottfried (1139—1151), einem Schüler des hl. Norbert, und ebenso viele Konversen aus dem Kloster Gottesgnaden bei Calbe an der Saale und nahm selbst mit seinem Kaplan und Notarius Marquard, dem Truchseß Swiker und noch 5 Rittern das Ordenskleid; auch seine kinderlos gebliebene Gemahlin Guda bezog eine für sie angelegte Klausur, aus deren Fensterchen sie auf den Altar der Kirche sehen konnte.[1]). In dem jetzigen Pfarrhause zu Arnstein, dem ehemaligen Kellereibau des Klosters, hängen die Bilder Ludwigs und Gudas, 1661 in Öl gemalt, und zeigen die ganze Abtei in ihrer vollständigen Anlage.[2]) Im Jahre 1185, am 20. Oktober, starb der fromme Stifter, und wurde dessen irdische Hülle vor dem Hauptaltare der Abteikirche, deren Vollendung der selige Gründer jedoch nicht erleben sollte, beigesetzt.[3]) Erst unter dem sechsten Abte Heidenreich (1208—1211) konnte die nunmehr vollendete Kirche im Jahre 1208 am 17. September durch den Erzbischof Johann I. von Trier feierlich eingeweiht werden. Der Bau selbst ist eine ehemals kreuzförmige dreischiffige Pfeiler-Basilika, jetzt mit gotischen Kreuzgewölben versehen, während der eigentliche geführte Stil romanisch ist. Das Querschiff und das achteckige Ostchor sind gotisch ausgeführt; das Westchor hat zu beiden Seiten mächtige, viereckige, romanische Türme, welche, wie die meisten Teile der Kirche, aus Lahnschiefer erbaut sind. Rechts und links vom Ostchor erheben sich zwei rechteckige Türme in gotischem Stil. Die reichbegüterte Abtei, von welcher aus mehrere andere Klöster gegründet wurden (vom Stifter Ludwig selbst noch Gummersheim[4]) in der Pfalz), erlitt im Laufe der Zeit die mannigfaltigsten Umwälzungen, bis sie nach Maßgabe des Plan général et définitiv vom 8. Oktober 1802, der durch den bekannten Reichs-Deputations-Hauptschluß vom 25. Februar 1803 (§ 12) eine endgültige Bestätigung fand, in diesem Jahre aufgehoben wurde. Ihre Güter fielen

---

für nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung. II. Bd. Wiesbaden. S. 123—142. — Dr. A. Nebe, Der Arnsteiner Mönch. Ebendaselbst. Bd. X., S. 152—155. — F. W. Th. Schliepkake, Geschichte von Nassau von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. I. Bd. Wiesbaden 1866. S. 156 ff. 208 ff. 477. — J. H. Hennes, Geschichte der Grafen von Nassau. I. Teil. Köln 1842 S. 69 ff.

[1]) . . . ubi mutato habitu clausa semper, nusquam progrediens strictioris cibi parcitate ante habitas delicias et numerosa quondam fercula redimebat. per fenestram modicam divina frequenter auscultabat officia, psalmis et orationibus intenta. sique rota nativitatis sue feliciter evoluta xvi kal. septembris migravit a seculo et ante altare beati Nicolai in sanctuario basilice venerabiliter est sepulta. Boehmer, fontes l. c. III. p. 332. W. Scherer, Zeitschr. für die österr. Gymnasien (1868). S. 736.

[2]) Siehe auch bei A. Kohl, Arnstein a. a. O. S. 21.

[3]) J. H. Hennes, Geschichte a. a. O. S. 71.

[4]) Vgl. auch Graf Ludwig von Arnstein und die Neubegründung des Klosters Münsterdreisen. Annalen a. a. O. 30. Bd. (1899) S. 202 ff. — J. H. Hennes, Geschichte a. a. O. S. 70.



abgab; einige Hss. blieben im Staatsarchiv, darunter griechische, mit lateinischen Buchstaben geschriebene, von hohem Alter. Über diese Hss. des Staatsarchivs cf. Nass. Ann. 18, 31 und Friedemann, Zeitschrift für die Archive Deutschlands 1, 74. Aus Arnstein erhielt Wiesbaden[1]) die Mss. 31, 36—38, 46 und 47, teilweise dem 13. Jahrhundert angehörig und durch schöne Initialen ausgezeichnet, und die Inkunabeln Hain 595 oder 596, 1324, 2078, 2168, 2936, 4865, 6916, 9534, 10983, 13812, 14268, 14687 und einige von Hain nicht erwähnte, sowie einige alte Drucke und eine im Handschriftenkatalog nicht aufgeführte Hs. über Geometrie, Astronomie und Astrologie, 16. Jahrhundert, defekt. Limburg erhielt einiges aus Arnstein, der Rest verkam. Das Kloster besaß im 15. Jahrhundert eine Hs. der Gesta Trevirorum, die bereits der Katalog des 13. Jahrhunderts anführt, die aber jetzt verloren ist (Nass. Ann. 18, 29)".[2]) Es war ein Glück, „daß die Seminarbibliothek zu Herborn, die Gymnasialbibliothek zu Weilburg und vor allen Dingen das 1829 begründete, aber längst vorher in Aussicht genommene, katholische Seminar in Limburg Abzugskanäle für die Landesbibliothek bezüglich der in dieser zusammenkommenden Büchermassen bildeten. Dadurch ist einer noch weitergehenden Verschleuderung und Vernichtung jener wertvollen literarischen Schätze, die zum Teil, wie die Handschriften, auf nassauischem Boden entstanden sind, in ihrer Gesamtheit aber die Hauptrepräsentanten des geistigen Lebens, das in vergangenen Jahrhunderten sich innerhalb der Grenzen des Nassauerlandes entfaltet hat, darstellen, und denen darum naturgemäßer Weise auch in der nassauischen Landesbibliothek zu Wiesbaden ein Ehrenplatz hätte angewiesen werden sollen, wenigstens in etwas entgegengewirkt worden".[3]) Die Gesamtsumme der in den nassauischen Klosterbibliotheken enthalten gewesenen Bücher gibt Dr. Gottfr. Zedler, Bibliothekar an der Königl. Landesbibliothek in Wiesbaden, auf rund 55000 Bände an (hierunter Arnstein mit 3500 Bänden). Hiervon ist leider nicht mehr der fünfte Teil in der Landesbibliothek zu Wiesbaden, sowie in der bischöflichen Priesterseminarbibliothek zu Limburg, der evangelischen Seminarbibliothek zu Herborn und den Gymnasialbibliotheken zu Weilburg, Wiesbaden und Hadamar enthalten".[4])

Den unten folgenden Arnsteiner Marienleich[5]) habe ich übertragen aus der Pergamenthandschrift C 8 des Königl. Staatsarchivs zu Wies-

sowie ein auf Baumwolle gedrucktes Werk, betitelt Monument symbolique" (Dr. Alf. Mar. Scheglmann, Geschichte der Säkularisation im rechtsrheinischen Bayern. II. Bd Regensburg 1904. S. 106). K. W.

[1]) Dr. A. v. d. Linde, die Handschriften der Königlichen Landesbibliothek in Wiesbaden. Wiesbaden 1877. K. W.

[2]) F. W. E. Roth, Geschichte und Beschreibung a. a. O. S. 18 ff.

[3]) Annalen a. a. O. Bd. 30. (1899) S. 219.

[4]) Annalen a. a. O. Bd. 30. (1899) S. 220.

[5]) Zu dem Worte „Leich" vergleiche: Bachmann, Über die Leiche der deutschen



baden.[1]) Dieselbe wurde im XII. Jahrhundert hergestellt und ist jetzt noch 135 Blätter stark. Die Größe eines Blattes beträgt 96 × 164 mm mit je 23 Zeilen auf der Seite in Minuskeln, geschrieben mit schwarzer Tinte. Die einzelnen Zeilen einer Strophe sind nicht abgesetzt. Die Anfänge der Lieder und Strophen sind von dem Schreiber durch Majuskeln kenntlich gemacht, welche mit roter Tinte geschrieben sind. Vereinzelt kommen auch verzierte (Bl. 30^a reich mit Gold geschmückte, 70 × 83 mm) Initialen vor. Der Einband besteht aus zwei Holzdecken, welche mit gepreßtem Pergament überzogen sind. Die Handschrift stammt aus dem aufgehobenen Prämonstratenserkloster Arnstein a. d. Lahn und enthält zunächst eine Reihe von Psalmen, dann Bl. 119^a u. fl. das Te Deum laudamus, darauf die Kantiken (Bl. 120^a) Benedictus, (Bl. 120^b) Magnificat und (Bl. 121^a) Nunc dimittis, ferner Bl. 121^a u. fl. das athanasianische Glaubensbekenntnis, Bl. 123^a das Pater noster, Bl. 123^a u. fl., das Credo und Bl. 123^b u. ff. eine nicht mehr gebräuchliche Litanei zu allen Heiligen; jetzt folgen vier neumierte (ohne Notenlinien) Hymnen (jede Strophe mit Tonzeichen ausgeschrieben) und zwar Bl. 127^b u. ff. Hymnus de nativitate dni. Corde natus ex parentis ante mundi exordium . . ., Bl. 128^a u. ff. De passione dni. Rex xpe factor omnium, redemptor et credentium . . ., Bl. 128^b u. ff. In Pascha. Ad cœnam agni prouidi et stolis albis candidi . . ., Bl. 129^a u. ff. In pentes. Veni creator spiritus mentes tuorum uisita . . . — Bl. 129^b, Zeile 4 beginnt der Marienleich und reicht bis Bl. 135^b, Zeile 15. Doch sind davon die Bl. 129^b Zeile 4 ff., 130^a, 130^b Z. 1—4, 134^b 135^b sowie hin und wieder einzelne Worte anderer Seiten ausradiert, so daß nur die roten Buchstaben der Strophenanfänge noch deutlich hervortreten. Ohne Reagens, dessen Anwendung ausdrücklich untersagt wurde, gelang es mir, nur Bl. 134^b fast vollständig und den oberen Teil von Bl. 135^b zu entziffern; ich bin überzeugt, daß chemische Mittel auch den Rest von Bl. 135^b und das Bl. 130^a lesbar machen würden, während das obendrein durch einen Stempelabdruck des Wiesbadener Archivs geschädigte Bl. 129^b und Bl. 130^b Z. 1—4 für immer verloren sein dürften. An Bl. 135^b Z. 15 schließt sich unmittelbar ein ebenfalls ausradiertes, höchst wahrscheinlich deutsches Gedicht an, von dem nur noch die rote Überschrift De spiritu sancto und die Anfangsbuchstaben Z. 16 S, Z. 18 J, Z. 23 H zu erkennen sind

Dichter des 12. und 13. Jahrhunderts (Rheinisches Museum, 1829). — Ferd. Wolf, Über die Lais, Sequenzen und Leiche. Ein Beitrag zur Geschichte der rhythmischen Formen und Singweisen der Volkslieder und der volksmäßigen Kirchen- und Kunstlieder im Mittelalter. Heidelberg 1841. — Paul Runge, Die Sangesweisen der Kolmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen. Leipzig 1896. S. 1 ff. S. 20. S. 53 ff. S. 64 ff. S. 106 ff.

[1]) Der Direktion des Königlichen Staatsarchivs zu Wiesbaden spreche ich an dieser Stelle meinen besten Dank aus für das große Entgegenkommen, daß sie mir die Benutzung der kostbaren Handschrift auf dem hiesigen Bürgermeisteramt ermöglicht hat.

und das auf dem letzten, jetzt fehlenden Blatte des mit Bl. 133 beginnenden binio geendet haben wird. Auf jeder Seite stehen ebenso wie in dem Psalterium 23 Zeilen, die Verse sind nicht abgesetzt, nur durch Punkte oder zuweilen durch Ausrufungszeichen getrennt. G. F. Benecke Zs. 2 (1842), 193—199. H. Jellinghaus Zs. f. d. Phil. 15 (1883), 345—358. K. Roth (Beitr. 1, 35 f.) meinte, daß die Gießner Hs. 876 vom J. 1278 (Adrian cataloque S. 260, Mitteilungen S. 417—455, Zs. 5, 515—564. 9, 166 f.) aus demselben Nonnenkloster stamme. Worauf sich diese Behauptung stützt, ist nicht ersichtlich. Sicher falsch ist aber Roths weitere Angabe, die Fragmente der nach Sprache und Verskunst altertümlich rohen „Sprüche der Väter", die er wie Benecke den Marienleich durch Friedemann aus Idstein erhielt und vollständig im Anhange zu den Bruchstücken aus Jansen des Eninkels gereimter Weltchronik 1854 S. 31—36 abdrucken ließ, seien von derselben Hand wie der Leich geschrieben; denn nach Beitr. 1, 36 sind die Anfangsbuchstaben der Abschnitte in den Sprüchen abwechselnd rot und grün geschrieben, hingegen im leich stets rot. Ferner hat das i in den Sprüchen ein feines Strichlein, aber nicht immer. Im Leiche steht über dem i der Lautkomplexe ui oder iu ein solcher Strich, sonst nie".[1])

Bei meiner Übertragung betrachtete ich den Text als Urkunde und gebe ihn hier (im Gegensatz zu Müllenhoff (I. S. 141 ff.), der bei vorgenommenen Änderungen das Original in Anmerkung bringt) wortgetreu wieder.

. . . alle duse werlt[2])
van der sunnen iz geit
ane ser und an arbeit.
daz kint daz himel und erden solde erfrowen,
daz ce storene quam unsen ruwen,
an aller slahte ser iz van dir quam,
alsiz godes kinde alleineme gezam.

Van der sunnen geit daz dageliet:
sine wirdet umbe daz du dunkeler niet,
nog bewollen ward din megedlicher lif,
allein gebere du daz kint heiligez wif.

Sint du daz kint gebere,
bit alle du were
luter unde reine
van mannes gemeine.
swennen so daz dunket unmugelich,
der merke daz glas[3]) daz dir is gelig.
daz sunnen liet schinet durg mittlen daz glas
iz is alinc unde luter sint alsiz e was.
durg daz alinge glas geit iz in daz hus,
daz vinesternisse verdrivet iz dar uz.

---

[1]) K. Müllenhoff und W. Scherer, Denkmäler deutscher Poesie und Prosa aus dem VIII.—XII. Jahrhundert. Dritte Ausgabe von E. Steinmeyer. 2 Bände. Berlin 1892. II. S. 238.

[2]) Der weggeschabte Eingang dürfte vielleicht gelautet haben: Daz dageliche liet over alle duse werlt usw.

[3]) Diemer zu Ezzo 14,4 (Beiträge 6,39) meint, daß Hildeberts sermo in festo annuntiationis, wo es heißt si solis radius crystallum penetrans nec ingrediendo perforat nec egrediendo dissipat, quanto magis ad ingressum veri et aeterni solis virginis uterus integer mansit et clausus, die erste Quelle des auch in lateinischen Hymnen (Mone nr. 370, 31 ff. u. a.) vorkommenden Gleichnisses für die Dichter des XII. und XIII. Jahrh. gewesen sei. (Müllenhoff II. 239.)



Du bis daz alinge glas da der durg[1]) quam
daz liet daz vinesternisse der werlde benam.
van dir schein daz godes liet in alle die laut,
do van dir geboren warth unse heilant.[2])
daz beluchte dich unde alle cristenheit,
du in den ungelouven verre was verleit.
iz vant dich, iz liz dich bit alle luter,
alse du sunne deit daz glase vinster.

Juden, die ug willen ce gode keren,
merket daz glas daz mag ug leren.

In der buoche lese wir
daz ysajas[3]) vane dir
alsus havet gesprochen
die wort die sint belochen.

Uz van iesse[4]) sal wahsen ein ruode,
uffe der ruoden sal wahsen ein bluome,
an der bluomen sal geruoen der heilige geist[5])
her sal sie gesterken bit allen sinen crefden.
van ime sal sie die godes craft[6]) entfan,
da mide sal sie den viant erslan.
meinet du ruode dig, heilig megedin
bedudet du bluome din drutkindelin.

Oug saget uns alsus
du buoch du der heizet exodus,
daz moyses[7]) ein heilig man
sag einen[8]) busch de der bran.
den busch du flamme bevienc,
ie doch her niet ne cegienc.
her bran unde louvede
daz fur ime nine scadede.

Schein van deme busche daz fur,
daz meinede daz vane dir.
got hie in erden
erberwet solde werden.
gruonede daz louf in deme fure,
bluode der din mageduom in der geburte.
der busch behielt du sine sconecheit,
so dede din heilig lif du sine reinicheit.

Dines mageduomes bluome grunet ie nog.
du heizes inde bis muoder ie dog!
daz is daz wunder daz niene gescag,
daz nie ore negehorde nog ouge negesag.

Oug becechenede[9]) dich
wilen de mandelen zuig,[10])
de vore gode bluode:
daz was aarones[11]) ruode,
de sament bit den blumen
erounede die mandelen.

Du porce beslozzen,[12])
gode alleineme offene
du ezechieli erschein,
si was oug diner ceichen ein.

Man liset oug ander
vil manig wunder,
da mide din geburd
wilen vore[13]) gekundet ward.

---

1) Anfang Bl. 131a: durg.

2) heilant. da — ausradiert.

3) Vgl. Jos. Kehrein, Kirchen- und religiöse Lieder aus dem zwölften bis fünfzehnten Jahrhundert. Paderborn 1853. S. 221, Nr. XV, Str. 6. — Hoffmann von Fallersleben, Geschichte des deutschen Kirchenliedes. 3. Ausg. Hannover 1861. S. 33, Str. 6. — Jos. Kehrein, Das deutsche kath. Kirchenlied in seiner Entwicklung von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart. Neuburg a. D. 1874. S. 65, Str. 6. — Phil. Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts, II. Bd. Leipzig 1867. S. 35, Nr. 29, Str. 6. — Müllenhoff, a. a. O. II. S. 152, Str. 6. — Jul. Hart, Geschichte der Weltliteratur. I. Bd. Neudamm 1894. S. 705. — Das Melker Marienlied. Aus Franz Pfeiffers Nachlaß in photographischer Nachbildung herausgegeben und eingeleitet von Joseph Strobel. Mit einer Musikbeilage von Ludwig Erk. Wien 1870.

4) Vgl. Kehrein, Kirchen- und religiöse Lieder a. a. O. Str. 6.

5) Müllenhoff, a. a. O., I., S. 142, Z. 38 schreibt: „drehten" statt: geist.

6) Müllenhoff, a. a. O., I., S. 142, Z. 40 schreibt: „craft godes" statt: godes craft.

7) Vgl. Kehrein, Kirchen- und religiöse Lieder a. a. O. Str. 2.

8) Anfang Bl. 131b: einen.

9) Müllenhoff, a. a. O., I., S. 143, Z. 64 schreibt: „beceichenede" statt: becechenede.

10) Vgl. Kehrein, Kirchen- und religiöse Lieder a. a. O. Str. 1, Z. 3. — Müllenhoff, a. a. O. I. S. 143, Z. 65 schreibt: „zwig" statt: zuig.

11) Vgl. Kehrein, a. a. O. S. 221, Str. 1.

12) Vgl. Kehrein, a. a. O. S. 223, Str. 9, Z. 1.

13) Anfang Bl. 132a: vore.



Hed ich dusent munde,
gesagen ich niene kunde
envollen des wunderes
daz van dir gescriven is.
izne mogen alle zungen
gesagen nog gesingen,
frowe, diner eren
nog dines loves envollen.

Der himelischer hof
singet aller dinen lof.
lovet dig cherubin,
eret dich seraphin.[1]
allez daz herie
der heiliger engele,
die in godes andouge
stent von aneginne,
propheten und apostolen
und alle godes heiligen,
die frowent sig iemer din,
kunenclichez megedin.

Wale muozen sie dig eren.
du bis muoder ires heren,
de der himel und erden
van eres hiez werden,
de bit eineme worte
gescuof du[2]) werlt alle,
dem alle dinc sint underdan,
dem niet nemag widerstan,
dem alle craft gewichet,
dem nietne gelichet,
den der eret und vortet
alle duse werlt.

Daz is mir lanc cesagene
wie her du sis ce himele.
iz nis oug[3]) niemanne kunt
ane den seligen die da sint.

Des eines bin ig van dir gewis,
daz, frowe, sus geret bis
durg die dine groſe guode,
durch du[4]) dine otmuode,
durch du dine suverheit,
durch du dine groze mildecheit.

Van du ane ruofen ig dich.
frowe, nu gehore mig.
aller heiligeste wif,
vernim mig sundigez wif.[5])
allez daz min herze
daz fled dir bit flize
daz du mir willes genaden
ce dineme sune helfen,
daz er durg sine guode
miner missedede
vergezze bit alle
unde mir genaden wille.

Leider mine lidicheit
du hat mig dikke verleit,
daz ig van minen sculden
verworte sine hulde.
frowe, daz is mir engestlich.
her umbe so vorten ig
daz er sine genaden
van mir sule keren.

Van du flien ig ce dir.
nu muoze daz stan ane dir
wie du mir, maged milde,
gehelfes siner hulde.
hilf mir wares ruwen,
daz[6]) ich mine sunden
muoze geweinen
bit inneclichen trenen.

---

[1]) Diese beiden Zeilen erinnern an den Schluß des bekannten Marienliedes: „Gegrüßet seist du, Königin“ aus dem Andernacher Gesangbuch vom Jahre 1608 (S. 468) und Auffhausener Gesangbüchlein, Regenspurg 1687.

[2]) Müllenhoff, a. a. O. I. S. 144, Z. 103 schreibt: „die“ statt: du.

[3]) Anfang Bl. 132b: oug.

[4]) Müllenhoff, a. a. O. I. S. 145, Z. 117—119 schreibt: „die“ statt: du.

[5]) „Daß aber, wie Müllenhoff zu vermuten nicht abgeneigt war, die hier erwähnte Gräfin Guda die fromme und gelehrte Frau (vgl. Z. 74 ff., 120 ff., 156 ff., 219) ist, die im Gefühl ihrer Sündhaftigkeit den Leich an die heilige Jungfrau richtete, ist ein ganz unbeweisbarer Einfall. Entbehrt doch die Annahme, der Wiesbadener Psalter sei in Arnstein geschrieben, jeder Sicherheit, da die alten Bücherkataloge des Stiftes (Th. Gottlieb, Über mittelalterliche Bibliotheken S. 294 bis 297) ihn nicht erwähnen. Nicht einmal der Umstand, daß die Tonsilben der lat. Worte regelmäßig akzentuiert erscheinen, läßt sich zu gunsten seiner Entstehung in einem oder seiner Bestimmung für ein Frauenkloster geltend machen: denn dieser Brauch herrscht noch heute in den Brevieren.“ Müllenhoff, a. a. O. II. 241.

[6]) Anfang Bl. 133a: daz.



Hilf mir bit flize
daz ig du[1]) hellewize
niemer ni relide,
dad ig oug vermide
hinnevord alle dinc
di wider godes hulden sint.[2])

Unde ruoche mig gesterken
in allen guoden werken,
daz ig bege minen lif
alse die heilige wif,
die uns aller dugende
gegeven havent bilede,
unser muoder[3]) sara du otmuodige,
anna du geduldiga,
hester du milde,
judit du wizzige
und andere die frowen,
die in godes forchten
hie sig so bedrageden
daz sie gode wole behageden.

Oug na diner guode,
na diner otmuode
muz ig gescheppen minen lif.
des hilf mir, heiligez wif!
an dine hant ig begeven
mig und allez daz min leven.
dir bevelen ig alle mine not,
daz du mir willes sin gereit
in swelechen minen noden
ig dich iemer ane geruofen.

Frowe, diner hende
bevolen si min ende
und[4]) ruoche min gewisen
und mich erlosen
uz van der grozer not,
suanne so der leide dot
ane mir sal gescheiden
den lif van der selen.

In der grozer engeste
cum du mir ce troste!
unde hilf daz min sele
werde ce deile
den lieven godes engelen,
niet den leiden duvelen,
daz sie mich dare brengen
da ig muoze vinden
du[5]) eweliche frowede,
die da havent ce himile
die fil selige godes kint
die dar zuo irwelet sint.

Daz ig muoze scowen
den unsen lieven herren,
den unsen scheppere,
den unsen heilere,
der uns gescuof van niwete,
der uns oug gecoufte
bit sines suones bluode
van deme ewigeme dode.

Wer sal mir des gehelfen,
wer sal mig so geluteren
daz ig des wirdich muoze sin?
daz saltu, Jesus, herre min.
gif mir, herre, dinen geist!
wantu selbe wale weist
alle mine crancheit
und alle min unwizigheit
daz ig muoze scowen
bit den minen ougen
din unverloschen liet
daz ne[6]) were du mir niet!
daz is der ewige lif,
daz is daz ig armez wif
bit diner helfen suochen.
daz la mig, herre, vinden.

Des sie min bode ce dir
dines selves muoder
o wie selig bin ich dan,
of sie mig willet forestan!

Maria, godes druden,
maria, trost der armen!
maria, stella maris,[7])
zuofluht des sunderis,[8])

---

[1]) Müllenhoff, a. a. O. I. S. 146, Z. 149 schreibt: „die“ statt: du.
[2]) In der Handschr. teilweise ausradiert.
[3]) Die Worte: „unser muoder“ fehlen bei Müllenhoff, I. S. 146, Z. 160.
[4]) Anfang Bl. 133b: und.
[5]) Müllenhoff, a. a. O. I. 147, Z. 194 schreibt: „die“ statt: du.
[6]) Anfang Bl. 134a: ne.
[7]) Vgl. „Ave maris stella“ Anfang eines bekannten Hymnus von Venantius Fortunatus, gest. 603. — Melker Marienlied, a. a. O. Str. 4.
[8]) Vgl. „Refugium peccatorum“ in der lauretanischen Litanei.

porce des himeles,[1])
burne des paradises!
dan uns du gnade uz gefloz
du uns ellenden entsloz
daz unse rehte vaterlant,
nu gif uns, frowe, dine hant.

Wise uns uz gehelfen
van dere grozer dufenen.
daz is des duveles gewalt,
dar uns in hat gevalt
eva unse muoder.
nu flie wir alle zu dir.

Wir weinen unde suften[2])
ce dinen lieven vuozen.
la du dich irbarmen
die not die wir armen
in dirre dale helden
manege wis verdulden.

Stella maris[3]) bistu genant
na deme sterren der an daz lant
daz muode schif geleidet,
dar iz ce rasten beidet.
geled[4]) uns an Jesum,
dinen vil guoden[5]) sun,
der sal uns alle genade duon.
in ime sole wir geruon.
der sal uns erlidigen
van allen unsen noden,
uz allen diefen sunden:
daz sint des meres unden
da wir leider inne sin.
nu hilf uns, heilig megedin.

Hilf dinen armen luden,
die dig van allen landen
widene ane ruofent
und des an dir gesuochent.
kere daz din ouge
ce dinen diernen, frowe,
gehiden unde megeden
und allen guoden widewen,
die sich ce dir kerent,
di dinen namen erent,
die dir bit vorhten dienent,
die dig bit herzen minnent.

Nu muoze dine mildicheit
bedenken unse brodicheit.
al unse not du is dir kunt
da mide wir armen manege stunt
alle begriffen sin.
nu hilf uns, heilig megedin.

Ich bevelen dinen hulden
die mine sunderholden
die mir sint alse lief
alse min selves lif,
daz du unsen heren
gewerdes des gewillen
daz er sie behude naht[6]) und dach
van allem daz in werren mach,
daz er geven wille
die sine lieven hulde,
unde ce lezzes uns gesamene
in deme ewigeme levene.

Maria, milde kunigin,
nu muozestu gelovet sin.
der diner otmuote.
und aller diner guode!
dar umbe dig crist genam
ce muoder, als iz wale gezam
daz den aller bezzestes[7]) man,
der ie in duse werlt quam,
daz bezzeste wif gebere
du in wives kunne were.

Nu muozestu gelovet sin,
maria, unse vogedin,
trost der cristenheide
schilt der unser brodecheide!
maria gratia plena,
du bis vol aller gnaden,
des heiligen geistes ercornez uaz[8])
daz er ce disen eren[9]) sunderliche erlas
uz van allen wifen,
die der ie geboren wurden.

---

[1]) Vgl. „Janua coeli" in der lauretanischen Litanei.

[2]) Vgl. „Ad te suspiramus gementes et flentes in hac lacrymarum valle" aus der Antiphon: Salve Regina.

[3]) Vgl. Anmerkung oben.

[4]) Müllenhoff I. S. 149, Z. 252 schreibt: „geleid" statt: geled.

[5]) Mit „guoden" beginnt das ausradierte Bl. 134b. Ich gebe hier den Text nach Müllenhoff I. S. 149.

[6]) Anfang Bl. 135a: de naht.

[7]) Müllenhoff I. S. 150, Z. 298 schreibt: „besten" statt: bezzestes. Desgl. Z. 300.

[8]) Siehe „Vas spirituale" in der lauretanischen Litanei.

[9]) Die Worte: „ce disen eren" fehlen im Müllenhoff I, S. 150 Z. 309.

Milde maria,[1]
genedige maria,
suoze maria
dinen lof muozen singen
aller slahte zungen
und alle du gescheffede
du der is in erden of in himele.
din lof[2]) is alse suoze,
der gefrowet al min herce,
he getrostet mig, he gesterket mich.
din lof der is eweclich,
gelich dem brunnen der iemer fluzet,
gelich deme krude daz iemer gruonet.

Benedictus fructus ventris tui.
gelovet unse here si . . .

Über den Leich selbst äußert K. Müllenhoff (II. 241) u. a. folgendes: „Derselbe entbehrt in seinem Bau derjenigen Regelmäßigkeit und Symmetrie, die andre Leiche auszeichnet. Sie beschränkt sich darauf, daß in jedem der Abschnitte, in die er seinem Inhalt und Gedankengange nach zerfällt, wenigstens zwei, dem Umfange nach ganz gleiche, größere Strophen vorkommen, die ohne Zweifel nach derselben Melodie gesungen wurden und so, da ihr Umfang mit jedem Abschnitt wechselt, den musikalischen Gehalt jeder Partie bestimmten. Von den kleineren Sätzen oder Strophen, die daneben zur Anwendung kommen, werden die gleiches Maßes auch dieselbe Melodie gehabt haben, wenn nicht durch das ganze Gedicht, so doch wo sie unmittelbar zusammenstehen oder sonst korrespondieren; allein sie verteilen sich so, daß im ganzen keine feste Regel sichtbar wird. Die größeren Abschnitte, die sich auf jene Weise aus dem Inhalt und nach dem Auftreten der größern Strophen ergeben, obgleich sie sich keineswegs von einander, sondern vielmehr einer in den andern überleiten, sind doch, um die Übersicht des ganzen zu erleichtern, durch größere Anfangsbuchstaben bezeichnet; die kleinern Abschnitte innerhalb derselben durch stärkeres Spatium. Der erste Abschnitt, metrisch allein durch daktylische Sätze ausgezeichnet, verherrlicht die Jungfrau als Mutter des Heilands durch zwei von der Sonne und dem Licht entnommene Gleichnisse und die alttestamentlichen Vorbilder der unbefleckten Empfängnis und der jungfräulichen Geburt. Mit einer Anrufung der Jungfrau begann ohne Zweifel das Gedicht, dessen Anfang wohl die getilgten vier ersten Zeilen der Hs. enthielten. Sie boten Raum nur für eine Strophe von vier kurzen Reimzeilen und die erste Hälfte einer zweiten gleiches Maßes, die den ersten daktylischen Satz einleitete, wie alle folgenden eine solche einleitet." — Ein Irrtum Müllenhoffs sei zum Schlusse noch berichtigt. Der Leich beginnt nicht mit Bl. 130[b], Z. 4 oben, wie der im Jahre 1884 in Berlin verstorbene Gelehrte irriger Weise annahm, sondern auf Bl. 129[b], Z. 4 von oben.

---

[1]) Vgl. „O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria" in der Antiphon: Salve Regina. Der hl. Bernhard (1091—1153) soll auf seiner Kreuzzugspredigt beim Einzuge in Speier am 22. Dezember 1146 diese Worte erstmals dem Salve Regina hinzugefügt haben. — Das Wort: „maria" schreibt Müllenhoff „Marie' und nur einmal (Z. 313) nach: „suoze" und vereinigt: „Milde, genedige" zu einer Zeile (Z. 312).

[2]) Mit „lof" beginnt das ausradierte Bl. 135b. Text hier nach Müllenhoff I. S. 151.

Der aufmerksame Leser des Leichs findet aufs neue bestätigt, was Johs. Janssen schreibt:[1]) „Aus diesen und vielen anderen bis jetzt kaum übertroffenen Liedern läßt sich eine vollständige Heilslehre zusammensetzen, welche in den einfachsten Zügen Christum als den Anfang und das Ende alles Heiles hinstellt. Wie viele zarte und liebliche Lieder auch auf die Gottesmutter und andere Heilige gedichtet wurden, die innigsten und frömmsten sind an den Heiland gerichtet". Ähnlich urteilt auch Ph. Wackernagel:[2]) „Man wird nicht leicht anderswo Gebete von dieser Innigkeit des Gefühls, dieser Erkenntnis menschlichen Elends und göttlichen Erbarmens finden und eine Sprache von so kindlicher Anmut, so duftend von heiliger Einfalt und Schönheit".

[1]) Johs. Janssen, Geschichte des deutschen Volkes. I. Bd. 18. Aufl. Freiburg i. Br. 1897. S. 280. — Auf S. 281 daselbst schreibt dieser Geschichtsforscher: „Unter den Geschöpfen wurde das größte und schönste Lob der jungfräulichen Gottesmutter zuteil, als „dem Inbegriff aller Tugend" und der steten mächtigen Fürbitterin bei dem Erlöser."

[2]) Phil. Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts. I. Bd. Leipzig 1864. S. 372.





Handelt das XV. Kapitel des Mikrologus Guidonis vom Gregorianischen Gesange?

Im 20. Jahrgang des Kirchenmusikalischen Jahrbuches hat P. Kornmüller O. S. B. aus dem Inhalte des XV. Kapitels des Mikrologus den Schluß gezogen, dasselbe handle gar nicht vom Cantus planus, sondern nur von mensurierten und quasi-mensurierten Neukompositionen.

Die Richtigkeit dieser Schlußfolgerung findet nun ihre Bestätigung in einem unedierten Kommentar[1]) zum Mikrologus. Der anonyme Verfasser desselben, der ein Zeitgenosse, vielleicht sogar ein Schüler des Guido gewesen zu sein scheint, betont zu wiederholten Malen, daß die im XV. und XVI. Kapitel aufgestellten Kompositionsregeln sich lediglich auf die regelmäßigen Gesänge (accurati cantus) bezögen, welche Guido mensurierte nenne (quos in sequenti metricos vocat); die ganze Stelle lautet folgendermaßen: Quia videre debemus, „igitur"[2]) dico[3]), cum superius dedisset (Guido) rationes, quibus modi a modis discernendi sunt (c. XIV), nunc (c. XV) vero dabit regulas communes quæ in omnium modorum cantibus considerandæ sunt et servandæ, si accurati cantus sunt quos in sequenti metricos vocat. Et hoc est: „Quemadmodum." (fol. 12v—13v). — Ferner: neque de omnibus cantibus hic (c. XV) agitur nisi de metricis et accuratis.

Bei der Erklärung der Guidonischen Stelle „summopere caveatur" etc. (Gerb. l. c. 15, 6) wiederholt der Anonymus dasselbe nochmals, nur mit anderen Worten, nämlich: „Semper cavendum est, ut conferantur quantum ad metricos cantus." Die daselbst von Guido empfohlenen genauen Verhältnisse 2 : 3 oder 3 : 4 beziehen sich demnach bloß auf die metrischen Gesänge.

Im Verlaufe der Auslegung des XV. Kapitels entnimmt zwar unser Theoretiker zur Erklärung seines Textes die Gesangsbeispiele dem Gregorianischen Antiphonar. Auf den ersten Blick könnte man daher meinen, die hier vorgetragenen Kompositionsgesetze beträfen auch den Cantus planus. Aber dann hätte der Interpretator sich selbst widersprochen, weil er diesen Gesang ja gerade vorher vom XV. Kapitel ausgeschlossen hatte. Warum hat er aber trotzdem Gregorianische Gesänge verwendet?

Antwort. 1. Um den Lesern die Theorie an Beispielen verständlich zu machen, mußte er Gesänge wählen, die allgemein bekannt waren. Allgemein

[1]) Der hochinteressante Kommentar verdiente baldigst veröffentlicht zu werden.
[2]) Mit diesem Worte beginnt Guido sein XV. Kapitel; vgl. Gerbert, Script. II, 14.
[3]) Der Interpretator pflegt Guido redend einzuführen.

bekannt waren aber zu seiner Zeit nur die Gregorianischen. Die metrischen dagegen und die quasi-metrischen waren manchen Zeitgenossen nach Aussage des Kommentators selbst noch unbekannt; denn er nennt dieselben „unbekannte“ = „cantus ignoti“, jene aber „bekannte“ = „noti“, indem er fortfährt: „Quia vero superius fecit (Guido) mentionem de usuali cantu, videtur non dedisse regulas nisi ad usuales et notos cantus discernendos. Et ideo subdit, non solum et ad notos, sed etiam ad ignotos valere quod dixit (c. XIV). Et hoc est: „Præterea“, id est: præter hoc quod in usualibus cantibus debent illa cognosci, dico quod „in inquisitione ignotorum cantuum“ (c. XIII. De octo modorum agnitione, acumine et gravitate. — Gerb. I. c. 13, 14).

Man beachte hier die scharfe Unterscheidung der Kapitel XIII und XIV vom XV.: während der Ausleger den Inhalt der vorausgegangenen Kapitel sowohl auf die gebräuchlichen oder bekannten, als auch auf die unbekannten Gesänge bezieht, schließt er vom XV. Kapitel die gebräuchlichen (usuales) aus und bezieht dasselbe lediglich auf die ganz- oder halb-metrischen (cantus metricos, cantus acuratos). In ähnlicher Weise unterscheidet auch Odington die altbekannten (cantus cogniti) von den ersonnenen, neuen Kompositionen (cantus inventi).

2. Ein zweiter Erklärungsgrund, weshalb der Interpretator seine Gesangsbeispiele der Gregorianischen Sammlung entlehnt hat, ist in der geschichtlichen Entstehung der zwei- und mehrstimmigen Mensuralmusik zu suchen. Die Gregorianischen Gesänge dienten bekanntlich als Cantus firmus oder Tenor für die ihn begleitenden Stimmen des Organum und des Discantus und wurden zu diesem Zwecke dem Mensuralrhythmus desselben angepaßt, wie Marchetus von Padua sagt: „Planus cantus qui aut colorate cantatur aut in mensuratum transit, puta in tenoribus motetorum seu aliorum cantuum mensuratorum. (Lucidar. Tract. VIII, c. II. Gerb. Scr. II, 89, a.)[1]) Die in die Mensuralmusik umgewandelten Choralgesänge konnten und mußten, weil allbekannt, als Gesangsbeispiele die teilweise noch unbekannten reinmetrischen Gesänge ersetzen, wo es sich darum handelte, die Guidonische Lehre des Mensuralrhythmus an Beispielen zu veranschaulichen.

Das 15. Kapitel des Mikrologus Guidonis, welches nach dem Zeugnis des Kommentators nicht vom freien Rhythmus des cantus usualis des heiligen Gregors d. Gr., sondern vom mensurierten Rhythmus der mehrstimmigen Musik handelt, kann hinfort nicht mehr für einen Choralmensuralismus ins Feld geführt werden.

Damit soll aber nicht gesagt sein, daß die von Guido aufgestellten Kompositions- und Gesangsregeln des XV. Kapitels wenigstens in annähernder Weise nicht auch auf den Gregorianischen Gesang Anwendung finden. Sie lassen sich in gewissem Grade auch diesem anpassen, wenn man nämlich bei demselben von genauen Zeitmessungen und strengen Zahlenverhältnissen absieht.

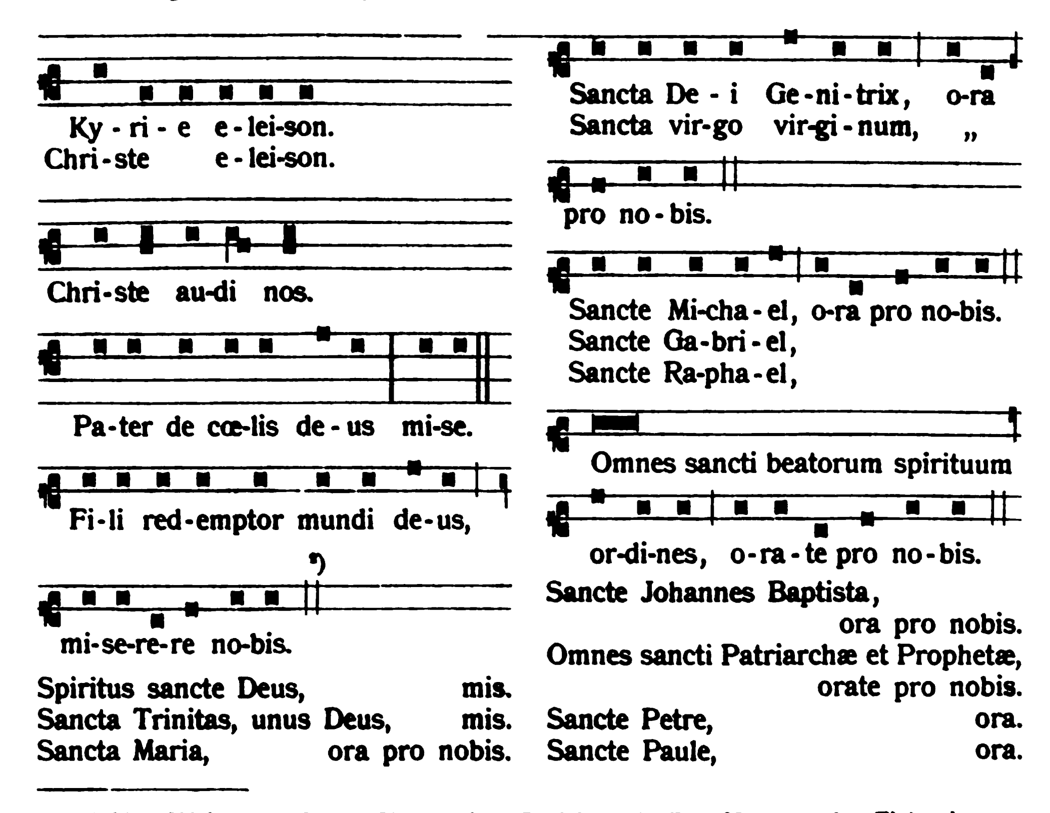
Seckau. **P. Cœlestin Vivell, O. S. B.**

[1]) Nebenbei bemerkt: Wäre der Gregorianische Gesang schon mensuriert gewesen, so hätte er nicht erst in den Mensuralgesang übergehen können.

Eine Allerheiligenlitanei aus dem 12. Jahrhundert.

Cod. Ms. 442 der Colmarer Stadtbibliothek stellt ein Zisterzienser-Hymnar aus dem 12. Jahrhundert dar.[1]) Im 2. Teile dieses Hymnariums, dem Processionale, findet sich fol. 78r—80r eine Allerheiligenlitanei.

Bekanntlich ist diese die älteste aller Litaneien und schon in der Litania Romana in Gregors Sacramentar vorgebildet. Die einzelnen Litaneienformulare leiten ihren Ursprung aus Handschriften des achten bis zwölften Jahrhunderts her und weichen je nach Art, Zeit und liturgischer Bestimmung bezüglich der angerufenen Heiligen und der Beschaffenheit der Bitten mehr oder minder voneinander ab. Die prägnante Fassung des nachfolgenden Formulars spricht deutlich für sein hohes Alter; möge daher die ganze Litanei in Text und Melodie nach Cod. 442 folgen. Ein Vergleich derselben mit der heutigen Fassung wird nicht nur dem Liturgiker, sondern noch mehr dem Choralisten interessante Einzelheiten erschließen. Bemerken möchte ich noch, daß in der Hs. jede einzelne Anrufung musikalisch ausgesetzt ist, während im nachfolgenden nur die jeweils neuen Melodieformeln zum Abdruck kommen.



Spiritus sancte Deus, mis.
Sancta Trinitas, unus Deus, mis.
Sancta Maria, ora pro nobis.
Sancte Johannes Baptista, ora pro nobis.
Omnes sancti Patriarchæ et Prophetæ, orate pro nobis.
Sancte Petre, ora.
Sancte Paule, ora.

[1]) Vgl. Weinmann Karl, „Hymnarium Parisiense". Das Hymnar der Zisterzienserabtei Pairis im Elsaß, aus 2 Codd. des 12. und 13. Jahrhunderts herausgegeben und kommentiert. II. Heft der Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg (Schweiz), herausgegeben von Dr. P. Wagner. Regensburg, Coppenrath 1905.

[2]) Im Original ebenfalls nur zweilinig.



Sancte Andrea, ora.
[Sancte Jacobe, ora.][1])
[Sancte Johannes, ora.]
Omnes sancti Apostoli et Evangelistæ, orate.
Sancte Stephane, ora.
Sancte Laurenti, ora.
Sancte Vincenti, ora.
[Sancte Thoma, ora.]
Sancte Johannes et Paule, orate.
Omnes sancti Martyres, orate.
Sancte Martine, ora.
Sancte Nicolae, ora.
[Sancte Petre, ora.]
[Sancte Edmunde, ora.]
[Sancte Malachia, ora.]
[Sancte Wilhelme, ora.]
Sancte Benedicte, ora.
[**Sancte Bernharde,** ora.]
[Sancte Ruperte, ora.]
Omnes sancti Confessores, orate.
Sancta Maria Magdalene, ora.
Sancta Agatha, ora.
Sancta Agnes, ora.
[Sancta Catharina, ora.]
[Sancta Anna, ora.]
Omnes sanctæ Virgines, orate.
Omnes Sancti, orate.

Pro-pi-ti-us e-sto, par-ce no-bis do-mi-ne.

Ab imminentibus peccatorum nostrorum periculis, libera nos Domine.
A damnatione perpetua, libera nos Domine.

Per mysterium sanctæ incarnati-o-nis tu-æ, libe-ra nos domi-ne.

Per passionem et crucem tuam, libera.
Per gloriosam resurrectionem tuam, libera.
Per admirabilem ascensionem tuam, libera.
Per gratiam sancti Spiritus Paracliti, libera.

Pecca-to-res, te ro-gamus audi nos.

Ut pa-cem no-bis do-nes, te ro-ga-mus au-di nos.

Ut ecclesiam tuam regere et defensare digneris, te rogamus.
Ut loca [nostra] et omnes habitantes [in eis visitare] digneris, te rogamus.
Ut regularibus disciplinis nos instruere digneris, te rogamus.
Ut omnibus benefactoribus nostris sempiterna bona [retribuas], te rog.
Ut fructus terræ dare et conservare digneris, te rogamus.
Ut omnibus fidelibus defunctis requiem æternam donare digneris, te rog.

Fi-li De-i, te ro-gamus audi nos.

Agnus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re no-bis.

Regensburg. **Dr. Karl Weinmann.**

[1]) Die Klammern zeigen die späteren Einschaltungen an.



Reliquiæ græcæ.

Zu dem, was bei P. Wagner, Ursprung und Entwicklung der lit. Gesangsformen (Freibg. i. Schw. 1901) S. 51 ff. über „Griechisches im lateinischen Kirchengesang" zu lesen ist (vgl. auch z. B. Rassegna Gregoriana, 1905, Sp. 151 ff. und 254 f., sowie 1906, Sp. 5 ff.), bieten die folgenden Zeilen eine vielleicht nicht uninteressante Illustration.

Codex D 2 der Düsseldorfer Landes- und Stadtbibliothek — ein Missale sæc. X. aus dem Stifte Essen; man vgl. Archiv für die Geschichte des Niederrheins, Neue Folge, Bd. 1, Köln 1867, S. 63 ff. — enthält die nachstehenden griechischen Texte in lateinischer Transkription.

(Fol. 203r)

Glā in excelis dō.

Doxa en ypsistis theo ke pi gis yrini en antropis eudochia eunumen se eulogumen se proschinumen se doxologumen se eucharistumen si dia tin megalin su doxa. Kyrie basileu Epuranie the patir pantocraton. Kyrie ye monogen ysu criste. Ke ayon pneuma. Kyrie o theos o annos tu theu. O yos tu patros. O eron tin amarthyan tu cosmu prosdexe tin deisyin ymon. O katimenos en dexian tu patros eleyson ymas. Oty si monos Ayos Si monos Kyrios Sy monos ypsistos ysus crystus. Syn agyon pneumati is doxan theu patros amyn.

Credo in unū dm̄.

Pysteugo is ena theon. patyran pantocratoran pitin vranu ke gis oraton panton ke aoraton

(Fol. 203v).

ke is ena kyrion yson criston ton yon tu theu tom monogeniton. Ek tu patros genithenta pro panton ton eonon fos ek fotos theos alithinon ek theu alithinu genithenta pithenta omousion tu patri di utu panta eugeniton ton do imas tus antropus Ke dia tin imeteran sotirian catheltonta ek tus uranu. Ke sarcothenta ek pneumatus agyu ke marian tis parthenu ke antropisanta staurothenta the iper imos epi pontio pilatu ke pathonta ke tafonta ke anastanta ti triti mera kata tas grafas ke anelthonta eis tus uranu ke catezomenon en en dexian tu patros. Ke palim ercomenos meta doxis kryne zontas ke nacrus v tis basilias vk este telos ke is tu pneumatu agyon tu kyrion ke zopion to ek tu patros ekporeugomenos to sin patri ke yo sinproskinumeon ke sindoxazomenos so lalisanti dia ton prophiton is mian agyan catholikin ke apostolikin æcclesian omologo en baptisma is anfessin amarthian prosdocho anastasin nekron ke zoin to melontos eonos amyn.

Of.

I ta cherubin mysticos iconizontes ke ti zopion triadi ton trisagyon ymnon prophagentes passan in biotikin apothometa merinnan os ton basileon ton olon Ipodoxomeni tes angelikes aoraton doriforumenon taxasin alleluia.

Sts.

Agyos agyios agyos kyrios sabaoth pliris uranos ke ye tis doxis osanna en tis ypsistis euloymenos o ercomenos en onomati kyriu osanna en tis ypsistis.

Agnus dī.

O annos tu theu o eron tas amarthias tu cosmu eleyson ymas.



Glā.

Doxa patri ke yon ke ayon pneumatis ke yn ke ayn ke ys ton ke onos ton eonon amyn.

Cō.

Factus est.

Die — sämtlich mit Neumen versehenen — griechischen Texte sind, wie aus der Angabe der Kommunio hervorgeht, für das Sprachenfest Pfingsten bestimmt gewesen; eine hübsche Parallele zu cod. 9449 der Nationalbibliothek zu Paris. Bei dem knappen Raum, der für eine Miszelle naturgemäß zu Gebote steht, beschränke ich mich auf einige ganz kurze Notizen. Vielleicht darf ich mich trösten, indem ich mit diesen paar Zeilen wenigstens aufmerksam mache auf ein ehrwürdiges Überbleibsel verschollener Zeiten, dem einen oder anderen Freunde liturgiegeschichtlicher Studien eine trotz der Winzigkeit „liebe" Gabe zu spenden.

Zum Gloria ist die prächtige Untersuchung von Blume, der Engelhymnus Gloria in excelsis Deo (Stimmen aus Maria-Laach, 1907 II, B. 73, S. 43—62) zu vergleichen; desgleichen Cagin, Te Deum ou Illatio? (Scriptorium Solesmense, I, 1, 1906); Wagner a. a. O. S. 63 und 82.

S. auch sonst Wagner an den betr. Stellen.

Für das Credo ist das Fehlen des „Filioque" zu notieren, und der Mangel des *οὐ* zwischen *γεννηθέντα* und *ποιηθέντα* (!)

Der hier als „Offertorium" bezeichnete Text ist der „Cherubhymnus" der griechischen Liturgie, dessen Wortlaut z. B. bei Gastoué, Les origines du chant Romain, Paris 1907, S. 222 nachgelesen werden kann. Auch bei Goar, Euchologion, Paris, 1647, S. 106; vgl. S. 131. Eine deutsche Übersetzung bei Probst, Liturgie des vierten Jahrh. und deren Reform, Münster i. W., 1893, S. 396 f. Zur Sache ferner Baumstark, die Messe im Morgenland, Kempten, 1906, S. 113.

Bei der Schlußdoxologie scheint der des Griechischen unkundige Schreiber ganz von seinem guten Geiste verlassen worden zu sein. Vielleicht hat er auch ein wenig nachlässig gelesen in der Freude, mit dem Abschreiben der unverstandenen Laute glücklich es ans Ende gebracht zu haben.

Paderborn. **Dr. Hermann Müller.**

Zur Entwicklung des Gloria.

Die in der obigen Miszelle („Reliquiæ græcæ") bereits erwähnte Studie von Blume „Der Engelhymnus Gloria in excelsis Deo" (Stimmen aus Maria-Laach, 1907 II, B. 73, S. 43 ff.) betont mit Recht für die Geschichte des Gloria den Zusatz *καὶ ἅγιον πνεῦμα* in der Mitte des Hymnus (s. auch den oben mitgeteilten griechischen Text des Essener Missale sæc. X.). Wo findet sich im lateinischen Ritus die letzte Spur dieses offenbar ursprünglichen „et sancte Spiritus"? — Im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1901 veröffentlichte der Unterzeichnete auf S. 99 ff. einen kleinen Beitrag zur Geschichte des Orgelspieles. Die dort abgedruckte „Orgelbegleitung" zum Gloria stammt von einem Chrysologus Heimes, gen. Schmelzer, der u. a. zu Attendorn in Westfalen Franziskaner war und nach Säkularisierung der Klöster 1835 zu Reiste starb (vgl. über



ihn „Mitteilungen des Diözesan-Cäcilienvereins Paderborn", 1905, S. 8 und S. 39). In dieser Orgelbegleitung zum Gloria steht noch der Text: „Domine fili unigenite, Jesu Christe et sancte spiritus." Damit kommen wir — genauer kann ich einstweilen die Entstehungszeit der in Frage stehenden Sammlung nicht angeben — bis ins Ende des 18., oder gar in den Anfang des 19. Jahrhunderts. Weiß jemand eine noch spätere Spur?

Paderborn. **Dr. Hermann Müller.**

Die Gesamtausgabe der Werke Palestrinas.

Die Gesamtausgabe der Werke Palestrinas liegt nun vollendet vor, nachdem vor wenigen Wochen der 33. Band zur Ausgabe gelangt ist. Freilich lange genug hat der Schlußstein auf sich warten lassen — 1893 (im Kirchenmusikalischen Jahrbuch S. 124) gab Dr. Haberl bekannt, daß Ende 1892 der 31. und 32. Band erschienen sind, und sprach damals die Hoffnung aus, bis 1894, also 300 Jahre nach dem Tode des römischen Meisters aus Palestrina, auch den letzten (33.) Band mit den kritischen Noten, thematischen Jndices, archivalischen Dokumenten und chronologisch-bibliographischen Regesten der Öffentlichkeit übergeben zu können. In der Vorrede z. 27. Bd. S. 1, Anm. 1, erschienen 1885, hatte Haberl den Schluß der Ges.-A. auf 1891 angekündigt. Nun schreiben wir allerdings Ende 1907; aber man darf nicht außer acht lassen, daß das Auffinden von Dokumenten sich nicht kommandieren und nach der Uhr bestimmen läßt. Die Hauptsache bleibt, daß nun alles zusammengetragen ist, was mit der Gesamtausgabe in wesentlichem Zusammenhange steht; ob zehn oder noch mehr Jahre früher oder später, das verschlägt sehr wenig.

Nun aber scheint es aus vielen Gründen, nicht zum wenigsten weil die Palestrinaausgabe ein Lebenswerk des Begründers und seitherigen Redakteurs des Kirchenmusikalischen Jahrbuches ist, angezeigt, dieses Werk im Kirchenmusikalischen Jahrbuch zu besprechen.

Im Cäc.-Kal. 1879 S. 13 sagt Haberl: „Ich arbeite schon seit langem daran, eine Gesamtausgabe der Werke Palestrinas ins Leben zu rufen. Diesen Gedanken hatte auch schon Baini gehabt, als er 1821 in Frankreich einen Prospekt für die Ges.-A. P.s drucken ließ". Derselbe fand indes wenig Beifall und Unterstützung, und zwar sicherlich nicht bloß deswegen, weil das Unternehmen zu groß angelegt war. 1838 betrug die Zahl der Subskribenten erst 17 Personen. Schon damals sollten Breitkopf u. Härtel in Leipzig die Herausgabe übernehmen; man verhandelte bis 1841, kam aber zu keinem Ergebnis. Etwa 20 Jahre nach dem Tode Bainis († 1843) griffen Br.-H. die alte Idee wieder auf. Theodor de Witt lieferte das Material zum Beginn eines Werkes, das bisher (Cäc.-Kal. 1879) 6 Bände umfaßt. Er war daran, mit Unterstützung der kgl. preuß. Regierung die Werke Palestrinas zu edieren, starb aber schon am 1. Dezember 1855,[1]) bevor auch nur der 1. Band

[1]) Riemann, Mus.-Lex. 1905. De Witt starb also 12 Jahre nach Baini. Die „etwa 20 Jahre nach dem Tode Bainis" (Haberl) lassen sich demnach nur so erklären, daß Br.-H. das von de Witt gesammelte Material erwarben und nach dessen Ableben herausgaben, wie dies auch im Cäc.-Kal. 1879 S. 9*** angedeutet ist.



gedruckt war. Das Material zu den ersten 3 Bänden lag jedoch druckfertig vor, und dieselben wurden von J. N. Rauch mit einem Vorwort (im 2. Bd.) versehen ediert (s. Vorw. zum 4. Bd. der Ges.-A.), wie Haberl in der Vorrede zum 10. Bd. der Ges.-A. sagt, 1862. Die von de Witt hinterlassenen handschriftlichen Vorlagen zum 4., 5. und 6. Band erwiesen sich größtenteils durchaus unfertig. Diese 3 Bände (4, 5, 6 der Ges.-A.) wurden nun von Franz Espagne, Kustos der kgl. Mus.-Bibl. in Berlin, redigiert und herausgegeben (1874, 75, 76), und zwar enthalten Bd. 4 und 5 ebenso wie Bd. 1—3 lauter Motetten, die schon zu Lebzeiten Palestrinas gedruckt, also verhältnismäßig leicht erhältlich waren; über diese „Leichtigkeit" gibt die Vorrede zum 5. Bd. näheren Aufschluß. Der 6. und der von Espagne beigefügte 7. Band dagegen enthalten Inedita, Kompositionen, die bisher nur handschriftlich vorhanden gewesen waren. Hier entsteht die Frage: Sind in diesen 7 Bänden alle Motetten enthalten, die P. komponiert hat? Diese Frage hängt mit der anderen zusammen, ob alle Fundorte zugänglich waren. Darüber berichtet Esp. im Vorwort zum 6. und 7. Band (d. d. 15. März 1876): Etwa die Hälfte der von Baini namhaft gemachten Motetten hat Th. de Witt gesammelt; Esp. fand (1873 u. 74) fast sämtliche von Baini bezeichneten Bibliotheken verschlossen: das Archiv der Sixtinischen Kapelle, die sehr reichhaltige Cappella Giulia, das Archiv der Laterankirche, die Bibliothek des Collegio Romano, welches die Sammlung des Herzogs von Altaemps enthält. Und die zugänglichen Bibliotheken S. Maria in Vallicella und die Vatik. Bibl. boten keine Ausbeute; die Biblioteca Casanatense und die des palazzo Corsini waren bereits von de Witt kopiert worden. Die Aussichten auf Vollständigkeit hinsichtlich der Motetten waren also recht trüb. Trotzdem fügte es sich, daß Esp. „auf Umwegen" fast alle von Baini registrierten und 9 weitere Motetten P.s erhalten konnte. So erklärt es sich wohl, daß im Gen.-Register zu diesen 7 Motettenbänden wiederholt die verschlossenen Archive und Bibliotheken der Cappella Giulia usw. als „Fundorte" angegeben sind. Nicht erreichbar waren ihm die sechsst. Motette Estote fortes in bello, verschiedene Ave Maria, Beata es, Regina coeli, die Baini namentlich aufführt, und unbestimmbar viele andere, die in den verschlossenen Bibliotheken und anderswo schlummern mochten. Hier war also der Vervollständigung noch ein weites Feld offen, je nachdem auch für immer verschlossen. Dies müssen wir uns gegenwärtig halten, um zu begreifen, was Haberl gekonnt und geleistet hat, wenn er sich die versperrten Bibliotheken geöffnet und alle Lücken in der Ges.-A. ausgefüllt hat. Leichter war für Esp. die Herausgabe des Hymnenwerkes von Pal., da diese Hymnen bereits mehrfach gedruckt waren. (Für die Ges.-A. ist der Originaldruck v. J. 1589 zugrunde gelegt worden.) Die Vorrede zu diesem 8. Bande der Ges.-A. datiert Espagne vom Jan. 1878; ausgegeben wurde dieser Band 1880. Espagne starb am 24. Mai 1878, nicht 1875, wie Cäc.-Kal. 1879 S. 9*** angibt, s. Riemann, Mus.-Lex., und Haberl, Vorwort z. 10. Bd. d. Ges.-A. S. V*. — Auch die Offertorien (9. Bd. d. Ges.-A.) sind gedruckten Büchern entnommen, namentlich der von P. selbst 1593 zu Rom veranstalteten Ausgabe; herausgegeben sind sie 1881 von Franz Commer († 1887).

Von jetzt ab finden wir Haberl als alleinigen und einzigen Redakteur. Ist er, was die Auffindung von ungedruckten Kompositionen betrifft, wohl glücklicher als seine Vorgänger, namentlich als de Witt und Espagne? Darüber gibt uns H. im Cäc.-Kal. 1879 S. 6 Aufschluß: „Durch eine besondere



Gunst des Heiligen Vaters Pius IX. sel. And. war mir im Mai 1875 gestattet worden, alle bisher unbekannten Werke P.s aus dem Archiv der Sixtin. Kapelle unter Beihilfe eines sachkundigen Freundes zu kopieren und zum Zwecke einer Ges.-A. der Kompositionen des großen Pränestiners auch zu publizieren . . . . Eine direkte Bitte an den Heiligen Vater, ihm schriftlich überreicht, mit Umgehung aller oberen, mittleren und unteren Instanzen, führte zu dem unerwarteten Ziele." In der Vorrede zum 31. Bd. berichtet H., daß er auch zum Archiv von St. Johann im Lateran, im 32. Bande, daß er zum Archiv der Liberianischen Basilika (S. Maria Maggiore, zur biblioteca nationale, ehedem Collegium romanum mit der Altaempsschen Sammlung, und zu den anderen Archiven und Bibliotheken Zutritt und die Erlaubnis erhielt, alle Kompositionen P.s zu kopieren und zu veröffentlichen. Damit ist die breiteste und solideste Grundlage für eine Ges.-A. im vollsten Sinne des Wortes geschaffen; jetzt stehen die Originalien zur Einsicht, jetzt können wie alle Drucke, so namentlich alle Handschriften miteinander aufs genaueste verglichen werden. In der Tat macht H. so viele Vergleichungen als nur möglich: jeder Band vom zehnten ab ist ein glänzendes Zeugnis für den Fleiß und die Gewissenhaftigkeit des Redakteurs; es werden einleitende Notizen über die Fundorte, über die zeitliche Reihenfolge der Kompositionen bezw. der Drucklegung gegeben, und darnach sogar ein Versuch gemacht, die Werke P.s mit Opuszahlen zu bezeichnen. Dem Wunsche mehrerer Subskribenten entsprechend werden nach Möglichkeit die Themen nachgewiesen, welche P. bei seinen Meßkompositionen teils dem greg. Choral, teils vorhandenen Motetten und Madrigalen entnommen hat. Den 15 Büchern Messen, 93 an Zahl, von denen die 12 letzten (Bd. 23 u. 24 der Ges.-A.) bisher noch nicht gedruckt waren, folgen im Bd. 25 Lamentationen; das 2. und 3. Buch wurden aus den im lateran. Archiv bezw. aus der Cappella Giulia vorhandenen Manuskripten in Partitur gebracht. Der 26. Bd. enthält 3 Bücher Litaneien; nur das 1. und 2. Buch waren gedruckt (in den Litaneien des 2. Buches ist merkwürdigerweise die oberste Stimme nicht obligat; das Ave Maria S. 5 steht auch schon im 5. Bd. S. 20); das 3. und umfangreichste Buch war (mit Ausnahme der 4. Litanei) bisher unediert; sie wurden teils aus geschriebenen Stimmen der päpstl. Kapelle, teils aus Bainis Nachlaß kopiert. Als „Anhang" sind die bisher unedierten zwölfstimm. Kompositionen P.s beigefügt; als Fundort wird das Archiv der Sängerkapelle zu St. Peter bezeichnet; der dort fehlende dritte Chor ist von Mich. Haller ergänzt.[1]) Der 27. Band bringt in 3 Büchern und einem „Anhang" lauter Magnificat; nur das 1. Buch davon war, und zwar schon zu Lebzeiten P.s, gedruckt worden; die anderen Magnificat sind teils aus den Urtexten der Capp. Pontif., des later. und vatik. Archivs, teils aus denen der Bibliothek Chigi in Rom und der Landesbibliothek zu Kassel kopiert worden. 28. Band: 3 Bücher weltlicher Madrigale; die ersten 2 Bücher waren von Pal. selbst in Druck gegeben worden; das 3. Buch (2 dreistimm., 2 vierstimm., 25 fünf- und 1 sechsstimm. Madr.) wurde von Haberl aus den verschiedensten Fundorten zusammengetragen. — 29. Band: 2 Bücher geistl. Madrigale, von denen das erste 1581 in Venedig, das zweite 1594, also im Todesjahre des Komponisten, in Rom gedruckt worden war.

[1]) Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1889 S. 38 ff. motiviert Haller seine Ergänzungen.



In den Bänden 30—33 sind Nachträge, zweifelhafte, defekte Kompositionen, Facsimilia etc. P.s „aus gedruckten und ungedruckten Quellen" veröffentlicht. Hier finden wir u. a. auch jene Motetten „Estote fortes in bello" usw., deren Th. de Witt und Espagne nicht habhaft werden konnten (s. oben). Wir finden da eine vierstimm. Reduktion der Missa Pp. Marc., ein achtstimm. Laudate Dominum de cœlis, das nicht wenig Ähnlichkeit mit dem Laudate Dominum omnes gentes im 2. Bande und der gleichnamigen achtstimm. Messe Laudate Dominum omnes gentes hat; wir finden Madrigale, Hymnen, Falsibordoni, Benedictus, Asperges, Gesänge zur Lichterweihe an Lichtmeß, ein Invitatorium, Libera, Ecce Sacerdos, Lamentationen, Ricercare, vierstimm. „Übungen über die Skala", Markantonio Ingegneris (Ps.P.s), Karwochenresponsorien,[1]) und — Verhunzungen („Diminutionen") palestr. Werke, kurz alles, was an Kompositionen und Kompositionsfragmenten im Laufe der Jahrhunderte als „Palestrina" galt und gelten konnte.

Mit der Veröffentlichung der Kompositionen Hand in Hand geht, was wir bisher nur angedeutet haben, die auf P. und seine Werke bezügliche bibliographische Tätigkeit des Redakteurs, einerseits in den Vorworten zu den einzelnen Bänden, andererseits im Kirchenmusik. Jahrbuch. Und auch diese Noten lassen auf eingehende und mühevolle Forscherarbeit schließen. (Vgl. Kirchenmusik. Jahrb. 1879 „Nach Palestrina wegen Palestrina" . . . „Wir baten, boten und erhielten." In diesen drei Worten liegt sehr viel, besonders im zweiten!) Schon das Material zur Ges.-A. zusammengetragen zu haben, ist eine große Leistung; sie wird in unseren Augen um so größer, wenn wir überall den Quellennachweisungen und der kritischen Sonde des Redakteurs begegnen. Angesichts dieser respektablen Leistung mutet es mich kleinlich an, wenn z. B. jemand[2]) sich darüber aufhält, daß Haberl bei der Missa IV des 4. Buches der Messen (Bd. 13 d. Ges.-A.) nicht erkannt oder übersehen habe, daß diese Messe eine l'homme armé-Messe ist.

Wie verhält sich nun Haberls Redaktion zu der seiner Vorgänger in der Gesamt-Ausgabe? Darüber spricht er selbst sich im 10. Bande (1. Buch der Messen) aus: Das Original soll möglichst getreu wiedergegeben werden, also werden vor allem die „alten" Schlüssel, auch der 𝄡-Schlüssel auf der zweiten, der 𝄡-Schlüssel auf der dritten Linie beibehalten — die Vorgänger hatten die beiden letztgenannten Schlüssel bedauerlicherweise umgeschrieben und nur am Rande markiert. Ferner mußten die durch II^do angedeuteten Textwiederholungen zwar ausgeführt werden, aber so, daß die redaktionelle Arbeit als solche leicht erkennbar ist, also durch schiefgestellte Lettern — die Vorgänger hatten ihre Textunterlegung nicht kennbar gemacht. Im übrigen enthalten sich sämtliche Redakteure jeder Direktiven für den Vortrag, geben nur den „Text", ohne Kommentar, und dies mit Recht. Denn die Vortrags- und Tempobezeichnungen sind etwas mehr oder minder Subjektives.

Daß sich bei Haberl in mehr als 20 Jahren manche Ansicht änderte, namentlich wenn die Geschichte energisch mitsprach, z. B. über das Geburtsjahr P.s, über die angebliche Kommission zur Rettung der Kirchenmusik usw.,

[1]) Über M.-A. Ingegneri s. Kirchenm. Jahrb. 1898 S. 78 ff.

[2]) Ich weiß nicht, ob mein Gedächtnis mich nicht trügt, wenn ich den Namen Tiersot ausspreche. Die Sache spielte nach dem Erscheinen des genannten Bandes, also nach 1892. Haberl hat übrigens durch einen Zeugen sich bestätigen lassen, daß er die Themen dieser Meße erkannt hatte.

das ist sehr wohl erklärbar und es macht dem Forscher sogar Ehre, wenn er auch Irrtümer berichtiget, in denen er selbst befangen war (vgl. Vorwort z. 19. Bd. S. II. Anm. u. ö.).

Welche Aufnahme und Unterstützung fand die Gesamtausgabe beim Volke, vor allem bei jenen, an die sie sich in erster Linie wendete: bei den katholischen Kirchenmusikern und bei den sog. Kunstmäzenen überhaupt? Haberl schreibt im Cäc.-Kal. 1879 S. 13 f.: „Ist es nicht eine Ehrenpflicht für den Freund katholischer Kirchenmusik, dem Manne, der auf dem Grabmal als princeps musicæ bezeichnet wird . . . dessen Musik die Seligkeit der Anbetung atmet, Musik für die Kirche, für den Gottesdienst, für das Kirchenjahr mit dem reichen Kranz seiner Feste ist . . . ist es nicht Ehrenpflicht, diesem Manne endlich das einzig würdige Denkmal zu setzen, das man Joh. Seb. Bach, G. Fr. Händel, L. van Beethoven, W. A. Mozart etc. etc. längst unter dem Applaus der Verehrer ihrer Kompositionen vergönnt hat — eine Gesamtausgabe seiner Werke . . . fertig zu bringen?" Haberl wirbt um wenigstens 300 Subskribenten, die eine „Palestrinagesellschaft" bilden sollen. Ich habe seinerzeit das Verzeichnis der Abonnenten auf die Bach- und auf die Händelausgabe gelesen, eine ganz respektable Liste von einzelnen wie von Korporationen, kgl. Bibliotheken usw. Im Cäc.-Kal. 1880 S. 67 referiert Haberl: „Schon nach wenigen Monaten war eine ansehnliche Zahl von Subskribenten erreicht, aber das Unternehmen noch nicht gesichert." Die dort angeführten Gründe, „die viele abhielten, den größtenteils mit Begeisterung aufgenommenen Plan mit durchführen zu helfen", sind psychologisch interessant: außer finanziellen Rücksichten gibt Haberl dort an: Zweifel, ob überhaupt die Zahl von 300 Teilnehmern erreichbar sei (das wäre eigentlich ja ein Grund zu zahlreichem Beitritt, damit so die erforderliche Zahl erreicht würde!), ferner Gleichgiltigkeit für ein Werk, „das ja doch nur Veraltetes wieder beleben wolle und dessen Brauchbarkeit und Zweckmäßigeit überhaupt bestritten werden müsse." —

„Wer wird nicht Palestrina loben?
Doch will ihn jeder hören? Nein!"

(Vgl. was ich im K.-Ch. 1893 S. 97 dazu gesagt habe.)

Das Königliche Preußische Kultusministerium ging mit einem herrlichen Beispiele voran: es abonnierte fünfzig Exemplare! Im Januar 1879 zählte der „Palestrina-Verein" 74 Mitglieder. Das Verzeichnis derselben ist mitgeteilt; es sieht dürftig genug aus: 122 Abonnenten. Ganz besonders fällt auf, daß viele Einzelne, die nicht fehlen sollten, und viele Institute, denen doch auch die Pflege des Chorgesanges obliegt, und manche Domchöre durch ihre Abwesenheit glänzen. Und wenn man auch voraussieht, daß nicht gerade viele Aufführungen zu erhoffen sind, aber ein Chorregent sollte doch wenigstens Studienmaterial haben; und das sollte ihm die Bibliothek seines Kirchenchores an die Hand geben! Das Königreich Italien, das Heimatland P.s, ist mit ganzen fünf Abonnenten vertreten, Wien nicht mit einem einzigen! Kirchenmus. Jahrb. 1891 S. 126: „Die Zahl der Pal.-Abonnenten beläuft sich auf ca. 200; dieselbe ist jedoch durch Tod oder kontraktwidriges Zurücktreten um nahezu 30 vermindert worden." Aber vielleicht haben die hier Fehlenden direkt bei Br.-Härtel bestellt? Einige allerdings, z. B. die kgl. Musikschule München, aber eben auch nur Einige — s. w. unten! Nun eröffnet Haberl im Einvernehmen mit den Verlegern eine neue, noch günstigere Subskription, mit welchem Erfolge



kann ich nicht sagen. Und doch wäre, wie Haberl mit vollem Rechte sagt (Cäc.-Kal. 1880 S. 70), es gerade unseren „cäc. Komponisten" viel mehr notwendig, an Palestrina demütig zu studieren, als zu komponieren, edieren, produzieren und rekommandieren und ihre Geisteskinder schon in den Windeln der Welt gleichsam zur Bewunderung vorzulegen, und ich freue mich angesichts dieses Haberlschen Wortes, daß ich als Rezensent streng bin. Freilich, Witt hat einmal ein schlimmes Wort in die Welt hineingerufen: „Ich bin erbötig, sofort 200 Kompositionen aus P.s Werken namhaft zu machen, die nicht kirchlich sind, weil sie nur Tonspiel, allerdings vollendetes und herrlich klingendes Spiel mit Tönen sind." So mußte natürlich ein Mann wie Witt seinen komponierenden, edierenden etc. (s. oben) Mannen zurufen, um sie für P.s-Stil zu „begeistern"! Da durfte er sicher sein, daß sich dieselben dieses eine Wort besser merken als tausend andere Worte, mit denen zum gründlichen Studieren und Aufführen und Nachahmen aufgemuntert wird, auch besser als selbst Witts „Zeugnis für Pal. und Orl. di Lasso"[1].) Übrigens dürfte Witt, der noch lange nicht die ganze P.-Ausgabe erlebt, also wohl auch bei weitem nicht alle Kompositionen von P. gekannt hat, im Ernstfalle, d. h. wenn er die 200 Kompositionen P.s hätte als unkirchlich nachweisen müssen, denn doch gehörig in Verlegenheit gekommen sein! Hätte er etwa gesagt: Man muß bei P. nicht überall Originalität und Geistesblitze suchen, vieles ist Sache der Schule und Ergebnis der Technik; man darf von P. auch nicht Klangwirkungen und -Farben und Rhythmen erwarten, wie beispielsweise von P. Cornelius — wie Witt in der Tat oft betont hat, daß wir in diesen Dingen heutzutage weiter voran sind, als das Zeitalter P.s — darüber ließe sich ja reden. Aber sofort „200 unkirchliche Kompositionen Palestrinas" — dem Herausgeber der oft so leicht geschürzten Missa VI. von Hasler wagte ich es entgegenzurufen, wenn er noch lebte: Nicht einmal aus P.s Madrigalen! Ich habe mir im „K.-Ch." 1897 die Mühe gemacht, alle Berichte zu verzeichnen, die ich über die Pal.-Aufführungen ausfindig machen konnte, speziell in „Fl. Bl." und Mus. sacra; es ist sehr wenig. Dasselbe Resultat bekommen wir, wenn wir daran denken, daß von Pal.-Messen und Motetten nur wenige in Stimmen erschienen sind, und daß diese Stimmen den Buchhändlern bezw. Verlegern jahre- und jahrzehntelang liegen bleiben, obwohl das Papier oft nichts weniger als dauerhaft ist — — es ist eben kein Bedürfnis, keine Nachfrage darnach. Ob das durch die System- und Schlüsselvereinfachung besser werden wird, und namentlich ob wir dann auch gute, geistvolle Aufführungen hören werden, bleibt noch abzuwarten. Palestrinas Missa „Dies sanctificatus" ist, wie ich mich überzeugt habe, sehr leicht zu treffen, und doch hat Proske recht, wenn er sie als sublim, d. h. als schwer aufzufassen und aufzuführen bezeichnete. P. im Grabe ruhen zu lassen, wäre immer noch ein kleineres Übel als ihn zu zwingen, sich im Grabe umzukehren.

Nun muß aber auch der Druck- und Verlagsfirma Breitkopf u. Härtel in Leipzig gedacht werden. Daß sie schon von Baini für eine Gesamtausgabe ausersehen worden war, ist oben erwähnt worden; das ist ein Beweis für den Weltruf, den die Firma schon damals genoß. Auch Breitkopf u. Härtel versandten d. d. 27. Jan. 1879 einen Prospekt für die Gesamtausgabe Palestrinas, indem sie zunächst auf das Bainische Projekt hinweisen, dann rüh-

[1]) K. Jahrb. 1894 S. 48 ff.

mend hervorheben, daß später die Kgl. Preuß. Regierung den Gedanken, Palestrinas Werke zu veröffentlichen, hochherzig aufnahm und auf ihre Veranlassung Th. de Witt in Italien reiches Material sammelte, das nunmehr in 7 Bänden im Breitkopf-Härtelschen Verlage erschienen sei. Zwar sei die Teilnahme des Publikums bisher sehr bescheiden geblieben; aber dennoch übernimmt es die Firma jetzt, die Veranstaltung einer vollständigen kritisch-revidierten Palestrina-Ausgabe anzukündigen. Wie in ihrem kritischen Werte, so nimmt sich die Palestrinaausgabe in der äußeren Ausstattung: in Format, Papier, Stich und Druck die Bach- und Händelausgabe zum Vorbild und stellt sich ihr ebenbürtig an die Seite. Jeder Band soll 10 Mark kosten und 40 Bogen à 8 Seiten stark sein.

Dem Fürsten kirchlicher Tonkunst, Palestrina, ist in der Gesamtausgabe seiner Werke nun ein Denkmal gesetzt worden; aber die es gesetzt haben: die verlegende Firma Breitkopf u. Härtel, und die Herausgeber de Witt, Espagne, Rauch, Commer, ganz besonders aber Dr. Haberl, sie haben zugleich sich selbst ein schönes Denkmal errichtet. Der Berg des Fürsten kirchlicher Tonkunst ragt empor über alle Hügel. Möchten nun doch auch die Völker, die katholischen Chorregenten und Kirchenchöre, und alle Musiker, denen es mit ihrer Kunst ernst ist, kommen und hinansteigen zu diesem Berge und von dort sich umschauen und sich Wege bahnen für die Zukunft der Musik. Denn von hier aus geht das Gesetz und die Richtschnur des heiligen Gesanges, von Palestrina. Das wäre dann ein Denkmal, das die Völker ebenfalls sich selbst errichten!

Eichstätt. **Dr. Wilhelm Widmann.**

Simon Mayr und die Kirchenmusik.

Simon Mayr[1]) hatte sich als Opernkomponist bereits einen Namen gemacht, als er am 6. Mai 1802 die Kapellmeisterstelle an der S. Maria Maggiore in Bergamo übernahm. Mayr folgte im Amte dem Kapellmeister Carlo Lenzi, der in Pension getreten war und vor 1790 kurze Zeit die musikalischen Studien des neuen Kapellmeisters geleitet hatte. In dieser Stellung als Dirigent der Basilika blieb Mayr bis zu seinem Tode. Für den Bergamasker Kirchenchor schrieb er seine zahlreichen Kirchenkompositionen und gründete, um ihm neue und leistungsfähige Kräfte zuzuführen, unter Mitwirkung der Misericordia Maggiore 1805 eine Musikschule, in der unbemittelte, begabte Knaben eine tüchtige musikalische wie allgemeine Bildung erhielten. Je mehr sich Mayr von der Opernkomposition zurückzog, desto eifriger arbeitete er für den Musikchor der Maria Maggiore, nicht allein aus Rücksicht auf den starken Bedarf an neuen Kirchenstücken, sondern auch aus innerem Antrieb.

Es war eine Zeit der Verwilderung der katholischen Kirchenmusik, als Mayr die Bergamasker Kirchenmusik übernahm. Der Verfall der Kirchenmusik machte sich damals nicht allein in Deutschland, sondern in noch stärkerem

[1]) S. hiezu: L. Schiedermair, „Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts", Bd. 1: Simon Mayr, sowie die ebenda (S. 1) angegebene Literatur, in der von den Verfassern, freilich nur flüchtig und oberflächlich, auf die Beziehungen Mayrs zur Kirchenmusik Bezug genommen ist. S. im besonderen „Zum hundertsten Geburtstage von Dr. Karl Proske" im Kirchenmusikal. Jahrbuch für das Jahr 1894 S. 27 ff.



Grade in Italien geltend. Zwar gab es auch hier einzelne Gotteshäuser, wie z. B. die Sixtina unter Baini in Rom, in denen die Musik noch von einem ernsten, kirchlichen Geiste erfüllt war. Die weit überwiegende Mehrzahl der Kirchenchöre pflegte aber jene Musik, von der Proske sagt, daß „die Intention und Wirkung einer gottesdienstlichen Handlung völlig beiseite gesetzt, die Kirche in einen Konzertsaal verwandelt und niemand an diesem Ort überflüssiger erschien als der pontifizierende Liturg in der Mitte eines, das Heiligtum festlich umstehenden Priestergefolges". So war es damals auch in Bergamo. Dies bestätigen die Berichte von Zeitgenossen, von Reisenden, die durch diese Stadt kamen. Mayr wurde von dieser damals in der italienischen Kirchenmusik herrschenden Strömung mit fortgerissen. Er war nicht jene energische, zielsichere Persönlichkeit, die auf dem Gebiete der Kirchenmusik reformatorisch zu wirken vermocht hätte. Es ist höchst fraglich, ob damals in Bergamo selbst ein Baini oder Proske Erfolge erzielt hätten. So schrieb Mayr zahlreiche Stücke für die Maria Maggiore, die dem Geschmacke der damaligen Zeit entsprachen, von denen uns Proske in seinem Reisetagebuch ein anschauliches Bild entworfen hat. Diese Stücke Mayrs wurden, kaum daß sie fertiggestellt waren, ohne vorhergehende, hinreichende Proben von einem nur mäßigen Ansprüchen genügenden Musikpersonal während der kirchlichen Handlungen zum Vortrage gebracht. In stillen Weihestunden schuf der genaue Kenner alter kirchlicher Tonkunst aber auch Stücke, die durch ihre ernste Ausdrucksweise mit seinen anderen Kirchenkompositionen in scharfem Gegensatze stehen.

Von Mayrs Kirchenkompositionen lassen sich über 550 Stücke nachweisen. Fast durchweg noch ungedruckt, wie es im Sinne des Komponisten lag, werden sie in der Biblioteca civica sowie im conservatorio Donizetti in Bergamo aufbewahrt.[1]) Auch auf einigen anderen Bibliotheken sowie in Privatbesitz befinden sich einzelne Kirchenstücke des Komponisten. Von den gedruckten Kirchenkompositionen Mayrs sind jene am bekanntesten geworden, die der Komponist im Verein mit Gambale einer Kirchenliedersammlung beigesteuert hat.[2]) Die Tätigkeit Mayrs auf dem Gebiete der Kirchenmusik erstreckte sich auf alle Zweige, von der großen Messe bis zu den kleineren Zwischen- und Nachgesängen. Die Offertorien, Lamentationen, Salve Reginas floßen dem Komponisten förmlich aus der Feder. Die Stücke waren sowohl mit Begleitung der Orgel oder des Orchesters als auch für à capella-Gesang geschrieben. Mit den Stücken für einzelne Solostimmen kam Mayr ebenso wie mit jenen mit Orchesterbegleitung der damaligen Geschmacksrichtung in Oberitalien in besonderem Maße entgegen. Neben Kirchenkompositionen für gemischten Chor finden sich solche, deren Ausführung entweder nur Sopranstimmen oder nur Männerstimmen zufiel. Zu den fast durchweg auf lateinische Texte komponierten Stücken kommen auch solche auf italienische Verse.

---

[1]) Ein ausführliches, geschriebenes Verzeichnis in der Bibl. civica in Bergamo. Ein nicht einwandfreies Verzeichnis ist bei Finazzi „Per la Solenne Inaugurazione del Monumento eretto alla Memoria del celebre maestro G. S. Mayr nella Basilica di S. Maria Maggiore in Bergamo", S. 58 ff. abgedruckt.

[2]) „Melodie sacre (o inni, cantici, salmi) popolari della chiesa aggiunte le Preghiere per sacrificio dell' Altare secondo l' ordine Liturgico del Messale, Volgarizzamento di Samuele Biava. 7. Edizione ricorretta e accompagnata dai concenti all' unisono e a più voci di originale composizione dei Maestri G. S. Mayr e L. Gambale. Milano 1838.



In der instrumental begleiteten Kirchenmusik Mayrs macht sich das Bestreben geltend, nicht allein das ganze Orchester zur Mitwirkung heranzuziehen, sondern auch einzelne Instrumente solistisch hervortreten zu lassen. 2 Trombe kommen z. B. in dem „Kyrie in re minore" zur Bedeutung, ein englisches Horn in einem „Juravit Dominus" für Baß, eine obligate Flöte und Clarinette in zwei „Laudamus" je für Sopran und Tenor. Auch verwendet Mayr einzelne Instrumentalgruppen zur Begleitung. So z. B. in einem „Juravit Dominus" für Tenor und Chor: „4 Trombe obligate". Wie die Blasinstrumente werden auch die Streichinstrumente häufig konzertierend behandelt, und wie die Posaune („Tuba mirum" für Baß), so taucht auch die Harfe („Laudate pueri a tre soprani e tenore in si bemolle") im Kirchenorchester Mayrs auf. Öfters ist die instrumentale Begleitung der Kirchenstücke außer der Orgel nur den Bläsern zugeteilt. In einem „O salutaris hostia" (b dur, $^3/_4$) erscheinen: 2 Hörner in f, 2 Hörner in es, 2 Trompeten in b, 4 Posaunen und ein Serpent, sowie Orgel, während der Gesang von 4 Sopranen vorgetragen wird. Die ersten Takte dieses Stückes seien als Probe mitgeteilt:



Man sieht, daß Mayr die eigenartige, besonders auf die Bläser Rücksicht nehmende Orchestertechnik, wie sie in seinen Opern zutage tritt, auch in seine kirchliche Instrumentalmusik übernimmt.

Zeitgenossen wie spätere Biographen hatten für Mayrs Kirchenmusik fast durchweg Worte lebhaftester Anerkennung. In einem Nekrolog, der im Jahre 1845 in der „Augsb. Allg. Zeitung" erschien, heißt es, daß in den Kirchenstücken des Komponisten „klare Anordnung, tiefes und frommes Gemüt und würdevoller, doch milder Sinn sich spiegelt, der auf italienischen Chören der Neuzeit leider nur zu wenig vertreten ist". Und G. Finazzi urteilt: „troppo bene addottrinata la mente nello spirito delle liturgie, che dovea esprimere nelle sue note; troppo tenacemente fu preso dall' idea del vero stile ecclesia-

stico; . . . . e il terribile squillar delle trombe, e lo scroscio degli instrumenti, che ci fanno sentire come presente la confusione dell' estremo giorno; . . . . . Or . . . sotto l' impressione di così fatte armonie, siamo costretti di dover confessare, che nessuna musica da chiesa sarebbesi potuta udire, dove fosse maggiore la potenza e maestà dello stile, più opportuno l' accento tutto insieme semplice e profondo, più misteriosa la dolcezza e soavità delle armonie . . ." Christ. Scotti äußert sich in seinem 1903 erschienenen Büchlein über Mayr dahin: „Profondamente addottrinato nello spirito delle liturgie, vero apostolo della sua arte, alle parole accoppiava i fatti, acciocchè l' insegnamento riuscisse più efficace: e, non badando a piacere al volgo, scriveva per la chiesa come alla serietà ed alla maestà del tempio si addice". Vom Standpunkte des Liturgikers kann man in diese Urteile, die sich noch um zahlreiche andere vermehren ließen, nicht miteinstimmen. Es soll nicht in Abrede gestellt werden, daß in einzelnen Kirchenkompositionen Mayrs sich Melodien von tiefer Empfindung finden, daß durch die Einführung von Soloinstrumenten der Ausdruck zuweilen wesentlich gesteigert wird. Mayr hat Kirchenstücke geschrieben, die als wertvolle Erzeugnisse religiöser Musik bezeichnet werden können, denen aber doch die Eigenschaften fehlen, deren Vorhandensein für eine echt kirchliche Musik notwendig ist. Eine nicht geringe Anzahl von Kirchenkompositionen Mayrs fällt aber nicht allein durch ihre instrumentale Einkleidung, sondern vor allem auch durch den Aufputz und die Trivialität des thematischen Materials völlig aus dem Rahmen kirchlicher Musik. Jene süßlichen, saftlosen Cantilenen, die durch die Neuneapolitaner in der Opernmusik Mode wurden, treten da in Breite auf, dramatische Akzente, Tremolos, Pizzicatos, Koloraturen und ähnliche Effekte, die in Bühnenstücken angebracht erscheinen, sollen da einzelne Stellen beleben. Ein Marschtempo wird verschiedentlich im „Gloria" oder „Credo" angeschlagen. In solchen Stücken nähert sich Mayr jenen Komponisten der damaligen Zeit, die durch ihre Bestrebungen zum gänzlichen Verfall der Kirchenmusik beitrugen.

Auf einer anderen Stufe stehen dagegen die Kirchenkompositionen Mayrs, in denen der Komponist den alten Meistern folgt. Mayr war ein begeisterter Verehrer Palestrinas, wie seine Schrift „Osservazioni di un vecchio Suonatore di viola"[1]) deutlich zeigt. Für seine Bibliothek sammelte er nicht nur weltliche, sondern auch kirchliche Kompositionen alter Meister.[2]) Unter ihrem Einfluß entstanden wohl auch jene Kirchenstücke Mayrs, die sich von der Mehrzahl seiner Kirchenkompositionen abheben, im Ausdruck auffallend ernst und einfach gehalten sind, nach der polyphonen Seite jedoch weniger zu fesseln vermögen. Mayr war im Gebrauch des mehrstimmigen Satzes nicht ungewandt, den polyphonen Stil der großen alten Kirchenmusiker zu erfassen, blieb ihm jedoch versagt. Das Studium der alten Meister ging, wie diese Kirchenkompositionen (z. B. ein „Sanctus" für achtstimmigen Doppelchor, in meinem Besitze) erweisen, an ihm keineswegs spurlos vorüber, führte ihn vielmehr öfters glücklich hinweg über die vom Theater auf die Kirche

[1]) Ein Neudruck in den Sammelb. der Intern. Musikgesellsch., 7. Jahrg. S. 417 ff.

[2]) Die Schätze, die die Bibliothek Mayrs enthielt, befinden sich nun in der Bibl. civica in Bergamo. S. hiezu auch den Brief Gazzanigas an M. vom 23. Mai 1811 (Sammelb. d. Intern. Musikges. VIII, S. 628 f.).



übertragene Kompositionsart und ließ ihm manches Stück gelingen, das den kirchlichen Zwecken auch wirklich entsprach. Mayr mag in diesen Stücken an eine Reform der Kirchenmusik gedacht haben, und vielleicht war es eine beabsichtigte Zustimmung Cherubinis zur Abkehr Mayrs von der italienischen Kirchenkompositionsart, daß er dem Bergamasker Musiker sein 2. Requiem mit eigenhändiger Widmung zusandte. Aber die Versuche Mayrs, sich über das Niveau der damals üblichen Kirchenmusik zu erheben, blieben nur vereinzelte Erscheinungen.

Nicht bloß als Komponist, sondern auch als Leiter der ihm unterstellten Kapelle und als Dirigent von Kirchenmusikfesten war Mayr bemüht, die Kirchenmusik auf einen höheren Stand zu bringen und in andere Wege zu lenken. Auf seine Veranlassung wurden öfters Stücke älterer Meister, die er in seiner Bibliothek aufbewahrte, während der kirchlichen Handlungen zum Vortrag gebracht. Die Bemühungen Mayrs fanden zwar in Italien nur wenig Verständnis und Beachtung, blieben aber in Deutschland nicht unbemerkt. Zwei deutsche Musiker, die sich um die Restauration der kirchlichen Musik bemerkenswerte Verdienste erworben haben, fanden den Weg zu Mayr, holten sich bei ihm Rat und verdankten ihm mannigfache Anregungen: Aiblinger[1]) und Proske.

Mayrs Kirchenkompositionen haben keine praktische Bedeutung mehr. Dagegen dürfte sein Name durch die Beziehungen zur Restaurationsbewegung auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik vor der Vergessenheit geschützt sein.

Marburg. **Dr. Ludwig Schiedermair.**

Eine zwölfstimmige Missa Papæ Marcelli von Stefano Nasimbeni.

Zu allen Zeiten erschien Palestrinas Missa „Papæ Marcelli" in einem besonders strahlenden Lichte; das beweisen — ganz abgesehen von ihrer sagenumwobenen Entstehung — allein schon die verschiedenen Ausgaben, besonders aber die Bearbeitungen, denen ich eine bisher unbekannte oder doch nicht beachtete beifügen kann.

Das Original dieser Messe ist für sechsstimmigen gemischten Chor geschrieben; Felice Anerio bearbeitete dieselbe für vierstimmigen, Suriano für achtstimmigen gemischten Chor. In der Gesamtausgabe von Palestrinas Werken (30. Bd.) findet sich ein vierstimmiges opus dubium; auch Mitterer hat sie auf vier Stimmen zusammengezogen. Eine zwölfstimmige Bearbeitung verwahrt die Bibl. Vallicelliana in Rom. Von dieser letzteren sagt nun Haberl in seiner bio-bibliographischen Studie über Giovanni Francesco Anerio (Kirchenmusikal. Jahrb. 1886, S. 59): „Die Bibliothek zu Bologna besitzt die Einzelnstimmen einer zwölfstimmigen Messe „auctore Rev. Jo. Franc. Anerio Romano", welche als Missa „Constantia" bezeichnet ist. Eine zwölfstimmige Bearbeitung der Missa „Papæ Marcelli" ohne Autorangabe wird in der Bibl. Vallicelliana zu Rom aufbewahrt. Mir ist beim Vergleiche dieser Bearbeitung der Gedanke gekommen, ob Francesco Anerio nicht auch der Autor der letzteren ist."

[1]) S. dessen Briefe in der Bibl. civ. in Bergamo.



Vor kurzem fand ich nun in der Proskeschen Bibliothek ein Druckwerk von 1610[1]) mit Kompositionen von Stefano Nasimbeni, das an zweiter Stelle eine zwölfstimmige Missa Papæ Marcelli enthält. Dieselbe stellt sich als eine freie Bearbeitung von Palestrinas Missa Papæ Marcelli dar, wenigstens sind die Hauptmotive herübergenommen. Leider fehlt der III. Chor — ebenso in einem zweiten Exemplar im Britischen Museum in London — so daß eine Vergleichung mit dem Original nur lückenhaft ausfällt.

Sollte nun die vorliegende Messe Nasimbenis mit der zwölfstimmigen in der Bibl. Vallicelliana in Rom nicht identisch sein, so daß also in diesem Falle der Komponist jenes namenlosen Opus in der Person des Mantuaner Kapellmeisters gefunden wäre? Dieser Gedanke liegt jedenfalls sehr nahe, und selbst Dr. Haberl neigt sich nach Einsichtnahme der Komposition dieser Vermutung zu und bezweifelt nunmehr die von ihm früher vertretene Autorschaft Francesco Anerios. Da wegen der Kürze der Zeit eine Vergleichung mit dem römischen Exemplar nicht mehr möglich war — auch eine Abschrift im Privatbesitz konnte gegenwärtig nicht herangezogen werden — so muß diese Frage vorderhand eine offene bleiben. Aber auch im Falle eines negativen Resultates ist für die musikhistorische Forschung jedenfalls die Tatsache von Bedeutung, daß die Missa Papæ Marcelli von Palestrina neben der vierstimmigen Bearbeitung von Felice Anerio und der achtstimmigen von Suriano eine zwölfstimmige von Nasimbeni erfahren hat.

Regensburg. **Dr. Karl Weinmann.**

E. T. A. Hoffmann und das Requiem von Michael Haydn.

Ernst Theodor Wilhelm (oder, wie er sich aus Liebe zu Mozart später nannte: Amadeus) Hoffmann, der geniale, phantastische Romantiker, ist eine der anziehendsten Erscheinungen des deutschen Geisteslebens, das er nach mehr als einer Richtung hin bereichert hat. Einer der eigenartigsten Novellisten, dessen Einfluß namentlich in Frankreich noch lange zu spüren ist, war er zugleich ein kecker Karikaturenzeichner, ein tiefsinniger Komponist und — einer der bedeutendsten Juristen seiner Zeit, endigte er doch sein abenteuerliches Leben als preußischer Kammergerichtsrat. Die gewaltige Bedeutung des musikalischen Schaffens Hoffmanns, das auf Weber von größter Wirkung war, den starken Eindruck, den seine musikalischen Schriften auf Richard Wagner hervorriefen, zu schildern, ist hier nicht der Ort. Ich darf wohl hiefür auf meine unlängst erschienene Ausgabe der musikalischen Schriften Hoffmanns (Stuttgart, Greiner und Pfeiffer) und auf mein demnächst bei Teubner in Leipzig erscheinendes Buch „Die musikalische Romantik in Deutsch-

[1]) Concerti ecclesiastici a dodeci voci divisi in tre chori di Stefano Nasimbeni, Maestro di Capella della Chiesa Ducale di Santa Barbara di Mantoua. In Venetia, appresso Ricardo Amadino MDCX. Das Werk ist dem Bischof von Pavia gewidmet, Sig. Conte Giov. Battista Biglia; sein Inhalt folgender: Missa Laudate dominum, Missa Papæ Marcelli, Domine ad adiuvandum, Dixit Dominus VI.toni, Confitebor tibi VIII.t., Beatus vir VI.t., Laudate pueri IV.t., Laudate dominum omnes gentes VI.t., Memento domine David I.t., Magnificat VII.t.



land" verweisen. Hier sei nur der Beziehungen gedacht, in denen Hoffmann zur Kirchenmusik und, obwohl zeit seines Lebens Protestant, besonders zur katholischen Kirchenmusik stand, Beziehungen, die meines Erachtens ernsthafte Beachtung verdienen. Leider sind die hierher gehörigen Werke schwer zugänglich, da sie nicht gedruckt sind und nur in der Berliner Kgl. Bibliothek im Manuskript studiert werden können, doch ist zu hoffen, daß nach dem kühnen Schritt, den Hans Pfitzner mit der Neuherausgabe der Hoffmannschen Oper Undine getan, das Interesse für den Komponisten Hoffmann soweit wiederum erwacht ist, daß eine von Dr. W. Kleefeld in Berlin in Aussicht genommene Gesamtausgabe von Erfolg begleitet sein wird. Und da in dieser Gesamtausgabe auch einige Perlen kirchlicher Tonkunst enthalten sein werden, so möchte ich die maßgebenden Kreise schon jetzt auf Hoffmann aufmerksam machen. Hoffmann hatte, wie alle Romantiker, eine starke Neigung zum Katholizismus, ohne, wie so manche seiner dichterischen Genossen, formell überzutreten. Schon frühe trat diese Neigung — merkwürdig genug für einen engeren Landsmann Kants — bei seinem Aufenthalt in dem katholischen Polen auf und wurde dann namentlich durch näheren Umgang mit Klosterbrüdern in Bamberg, für die Hoffmann manches Stück komponierte, bestärkt während jener Zeit, da er am Bamberger Theater als Kapellmeister tätig war. So ist denn das erste erhaltene Werk mit dem Datum 4. März 1801 eine kirchliche Ouverture, die, fugiert, schon eine bemerkenswerte Fertigkeit im Kontrapunkt verrät. Ein sich anschließendes Kyrie für Chor und Orchester ist leider verloren gegangen. Im Jahre 1805 vollendete er dann eine Messe in D-moll zu Warschau, die ihn schon längere Zeit beschäftigt hatte und die, wenn auch etwas ungleichartig in der Arbeit, doch in einigen Partien wahrhaft ergreifend wirkt, besonders im Kyrie und Agnus. (Letzters hat Pfitzner im Klavierauszug dem von Hans von Müller herausgegebenen „Kreislerbuch", Leipzig 1903, beigegeben). Hervorzuheben ist auch die schöne Fuge am Schlusse des Gloria, die dann am Ende des Werkes auf die Worte dona nobis pacem wiederholt wird. Tiefinnerlich ist die schlichtgläubige Fassung des Credo, die Mystik des Incarnatus est; so ließen sich noch eine Reihe von eigenartigen Zügen, die dem Werke eine besondere Stellung anweisen, aufzählen. Aus der Warschauer Zeit ist auch noch ein Salve Regina a capella erhalten, in dem namentlich ein Largo: eia ergo, advocata nostra ergreift. An diesen Chor schließen sich fünf in Bamberg komponierte kleine a capella-Chöre, die ersichtlich im Stile der großen italienischen Kirchenkomponisten der Blütezeit gehalten sind. Besonders das nur 22 Takte umfassende O sanctissima ist ergreifend schön (es ist neben einem Hymnus Ave maris stella, gleichfalls a capella und vierstimmig, dem „Kreislerbuch" beigegeben). Die bedeutendste kirchliche Arbeit Hoffmanns ist jedoch ein noch völlig ungedrucktes „Miserere", das es verdiente, durch eine gute Aufführung der Vergessenheit entrissen zu werden. Unter Beethovens Einfluß entstanden, aber durchaus originell und sich der Liturgie anschließend, besitzt dieses ausschließlich in B-Tonarten gehaltene Werk eigenartige Reize. Aus seinen elf Nummern seien besonders die ausgezeichnete Doppelfuge und die Schlußfuge hervorgehoben. Feinsinnig ist die Art, wie Hoffmann zu Anfang des fünfstimmigen Schlußchors in den ersten Satz zurückleitet und die dort verwendeten Motive in freier Weise wieder aufnimmt.



Die eifrige Beschäftigung mit der Kirchenmusik hat auch auf die schriftstellerische Tätigkeit Hoffmanns nachgewirkt. Er selbst hat sich in der fragmentarischen Biographie des Kapellmeisters Kreisler, seines Alter Ego, geschildert, wie er in klösterlicher Einsamkeit den Mönchen Kirchenmusik schreibt. Aber auch als Musikschriftsteller hat er für die erhabenen schlichten alten Meister zu wirken gesucht gegen all den modischen Klingklang, der sich auch in der Kirche zeitweilig einzunisten drohte. Ich darf wohl auf den in meiner Sammlung wieder abgedruckten umfangreichen Aufsatz über „alte und neue Kirchenmusik" verweisen, in dem er besonders für Palestrina und die großen Meister des a capella-Gesanges eintritt und noch manches auch heute beherzigenswerte Wort spricht. Zum Schluße möchte ich hier, um zugleich eine Probe von Hoffmanns Schreibart zu geben, einen kleinen, 1812 in der „Allg. musikal. Zeitung" veröffentlichten Aufsatz wiedergeben, den ich Raummangels halber nicht in meine Ausgabe mehr aufnehmen konnte (die Bogenanzahl war vom Verleger vorgeschrieben). In diesem Paralipomenon, das wohl schon wegen der Gegenüberstellung Mozarts und Michael Haydns, des im Vorjahre erneut wieder in das Interesse gerückten Bruders des großen Joseph, interessieren wird, sagt Hoffmann folgendes:

„Der vortreffliche, ehrwürdige Michael Haydn erfuhr sein Leben lang, und seine Manen erfahren noch, daß der Ruhm, wie das Gold, ein Geschenk des Glücks sei, mithin ganz nach Willkür ausgeteilt werde, und sich mit wahrem Verdienst nur zufällig vereinige — welches letztere aber dann höchst selten geschiehet, wenn, wie bei Michael Haydn, dies Verdienst in seiner Art dem herrschenden Geiste und den Lieblingsneigungen der Zeit nicht schmeichelt. Jeder Kenner der Tonkunst und ihrer Litteratur weiß, und wußte schon längst, daß Michael Haydn, als Kirchenkomponist, unter die ersten Künstler dieses Fachs, aus jeder Zeit und jeder Nation gehört; mehrere hatten das auch längst, namentlich in diesen Blättern, ausgesprochen, und die Vortrefflichkeit einiger seiner Werke zergliedernd dargelegt: aber die Menge nahm wenig Notiz davon, außer daß man es hier und da kalt genug nachsprach; selbst zu einer öffentlichen Ausgabe seiner Hauptwerke konnte es noch nicht kommen, und auch die Kenner, kaum einige ausgenommen, besitzen deshalb nur eines oder das andere seiner Werke, und meist in unvollständigen Abschriften. Die Zeitgenossen mußten erst wieder auf dies ganze Fach aufmerksamer werden, und der Mann — sterben, ehe ein Verleger es wagen konnte, mit einem seiner Werke hervorzutreten!

Dies Werk ist nun Michael Haydns letztes, und es gehört hier zur Sache, seine Geschichte zu erzählen. Als die Gegend, wo Michael Haydn lebte, in dem vorletzten österreichisch-französischen Kriege sehr beunruhigt und bedrängt ward, lud der gute Joseph Haydn seinen Bruder zu sich nach Wien ein; dieser folgte der Einladung und lebte geraume Zeit bei und mit ihm. Joseph, der bekanntlich jedem Künstler von Verdienst so gern vollkommen Recht widerfahren ließ, und der selbst gestand, sein Bruder stehe als Kirchenkomponist über ihm, machte ihn, soviel er konnte, den Großen Wiens bekannt, und so wünschte auch die verstorbene Kaiserin von Österreich mehrere seiner Hauptwerke zu besitzen, erhielt sie in Abschrift, belohnte den Verfasser reichlich und trug ihm auf, ein Requiem für sie zu schreiben.. Der Auftrag hatte manches Bedenkliche, worunter auch das war, daß Mozarts göttliches Werk über diesen Text nicht nur allgemein gekannt und geliebt, sondern auch



gleichsam als Typus für jede Komposition dieser Worte angesehen wurde, und wenigstens einer seiner Vorzüge — das hell auflodernde genialische Feuer — nach der sehr verschiedenen Individualität beider großer Meister, nicht im gleichen Maße in Michael Haydns Gewalt stand. Indem er also im ganzen zwar denselben Stil erwählen mußte, als den würdigsten und passendsten: so mußte er doch in der Ausarbeitung selbst Mozarts Weise nach Möglichkeit vermeiden — was er denn auch —, soweit sich aus vorliegenden Sätzen schließen läßt, mit bewundernswerter Kunst und großer Sorgsamkeit geleistet hat. „Aus vorliegenden Sätzen" — denn leider hatte Michael Haydn kaum angefangen, so ahnete er (wie Mozart), die Annäherung des Todes, und schrieb in dem Bewußtsein, er liefere seine eigene Leichenfeier: nur daß über ihm nicht, wie über Mozart, der Tod gleichsam so lange die ausgestreckte Hand hielt, bis er sein Werk fast vollendet, sondern ihn schon ergriff, als er eben die Worte gesungen hatte:

Liber scriptus proferetur,
In quo totum continetur,
Unde mundus judicetur. —

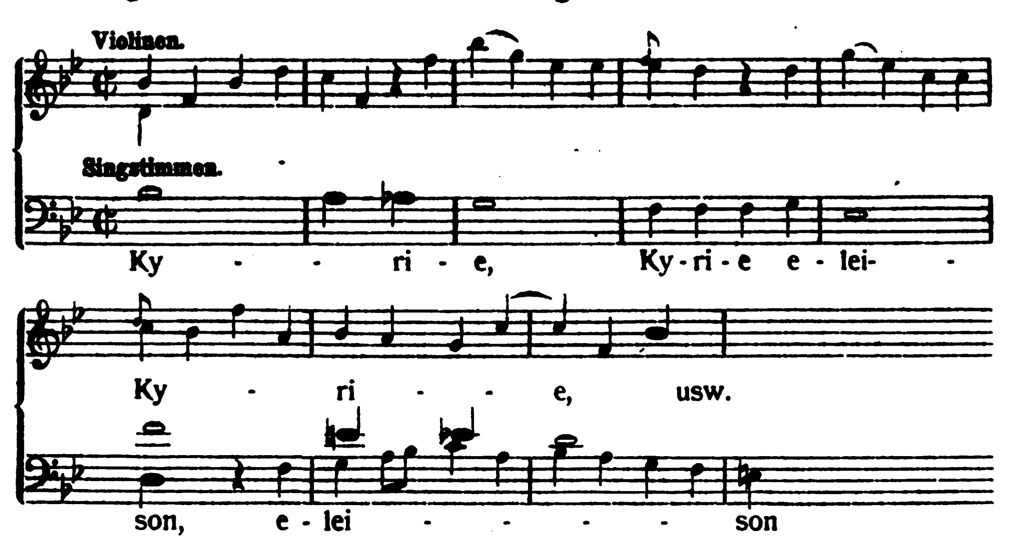
und es ist interessant, und dem Verleger zu verdanken, daß wir das Werk bis zu der letzten Note, weiter aber durchaus nichts — selbst keinen Schluß des Satzes von anderer Hand — hier erhalten. Bei öffentlicher Aufführung kann ja doch das Fehlende, wie bei Michael Haydns feierlichem Seelenamte in Salzburg, aus seinem früheren Requiem ergänzt oder es kann das Werk, als Cantate, mit dem Dies iræ geschlossen, wohl auch nach demselben der erste Satz wiederholt, und auf letztere Weise ein genügender Schluß zustande gebracht werden.

Man erhält aber hier folgende Sätze: Requiem-Adagio, Bdur, Chor, mit einzelnen Solos, von allen übrigen Orchesterinstrumenten begleitet; Kyrie — große Fuge, Bdur, ebenso besetzt; Dies iræ — Chor, Bdur, aber auf der Dominante von Gmoll schließend, woran sich nun der Anfang des oben angeführten, unterbrochenen Solosatzes (jener mit allen gewöhnlichen, dieser nur von sanftern Instrumenten begleitet) schließt. Den ersten Satz hat Michael Haydn nicht so düster und schauerlich wie Mozart, sondern sanfter und bittend genommen, auch bei der Ausarbeitung weniger contrapunktische Kunst und gelehrte Kombination überhaupt, als jener Meister, angewendet. Die uralte Kirchenmelodie des Hymnus: Meine Seele erhebet den Herrn — hat auch er, wie Mozart, als Canto fermo beibehalten, aber zugleich die andern Singstimmen, als Gegensätze, in der einmal ergriffenen Figur, damit verschmolzen. Das Ganze dieses Satzes imponiert nicht, wie bei Mozart, rührt aber, wie dort, nur milder, das Herz, und versetzt in fromme Andacht.

Die Fuge, Kyrie, ist ganz gewiß, sowohl was Erfindung und Ausarbeitung, als auch was Effekt anlangt, eine der allervortrefflichsten, die nur jemals über diese Worte geschrieben worden sind. Sie ist weit einfacher, weit leichter zu fassen und weit leichter auszuführen, als die Mozartsche; und dennoch könnte man aus ihr, wie bekanntlich aus jener, fast die ganze Theorie der gelehrten Fuge entwickeln. Mozart nahm hier offenbar auf die Wirkung auf ein g e m i s c h t e s Publikum keine oder sehr wenig Rücksicht, sondern da diese ganze Kunstform einmal doch bei weitem zuvörderst für den Kenner und wissenschaftlich gebildeten Kunstfreund ist, ließ er, zu deren Belehrung und



Genuß, seinem tiefern Geiste hier freien Lauf, unbekümmert um die andern Zuhörer. Michael Haydn anders! Er wählte ein einfacheres Thema, in großen Noten und leicht übersehbaren Verhältnissen, und führte dies mit aller Tiefe und Würde bis zur Erschöpfung, wie Mozart in seiner Art, durch; aber er gab den Instrumenten eine eigentümliche, schön melodische Begleitung, der sie an ihrem Teil ebenfalls ziemlich treu bleiben und damit, bei erhöhter Fülle und größter Vollstimmigkeit, zugleich dem Satz den Schein eines freien und für den Nichtkenner, auch diesen Effekt bewirken. Es ist wirklich zum Bewundern, mit welchem Reichtum und mit welcher Gewandtheit sich nun diese beiden Entgegengesetzten im Gange des sehr langen Stückes umschlingen und immer in neuen, gesteigerten, kunstreichen Wendungen erscheinen. Es würde dies, um jedem Leser anschaulich zu werden, vieler Worte und noch mehrerer Notenbeispiele bedürfen: aber wir können voraussetzen, daß jeder, den diese ganze Sache interessiert, lieber das Werk selbst vor sich nehmen werde; und da, ungeachtet seines Reichtums und seiner Fülle, es doch immer leichtfaßlich und vollkommen klar bleibt, braucht man unsere Nachhilfe nicht. Indes sei wenigstens das Thema hier angegeben, wie es, in den Hauptstimmen, gleich zu Anfang auftritt und sich an den vorhergehenden Satz anschließt.



Dies iræ hat eine außerordentliche Fülle und große Kraft: doch das unwiderstehlich hinreißende des Mozartschen nicht. Herrlich und groß ist der Eintritt der Posaunen vor den Worten: Tuba, mirum spargens sonum. — Soweit man aus der ersten Anlage über den Satz: Liber scriptus urteilen kann, wäre es ein treffliches, das Herz innig rührendes Stück geworden, wenn das Geschick den Verfasser nicht abgerufen hätte. — Übrigens haben wir hoffentlich kaum nötig, hinzuzusetzen, daß, wenn wir hier des Mozartschen Requiem öfter vergleichungsweise gedacht, wir dies nicht getan haben, um das eine dieser Meisterwerke aus dem andern zu beurteilen, von einem eben das zu verlangen, was das andere geleistet u. dergl., sondern einzig, um leichter und ohne zu viele Weitläufigkeiten den Lesern, denen ja sämtlich jenes frühere Werk bekannt ist, einen vorläufigen Begriff von dem späteren zu geben".

München. Dr. Edgar Istel.



Zur Geschichte des deutschen Kirchengesanges.

Die Handschrift 2727 der Großherzoglich Hessischen Hofbibliothek zu Darmstadt (die Handschrift gehört zur Alfterschen Sammlung) bietet einige Bemerkungen, die für die Geschichte des deutschen Kirchengesanges nicht ohne Interesse sind. Hochw. Herr Dr. J. Linneborn, Oberlehrer in Paderborn, hatte die Güte, mich darauf aufmerksam zu machen und mir die entsprechenden Notizen zu kopieren.

Der Kölner Erzbischof Adolf Graf von Schauenburg (1547—1556) veranstaltete 1549 zu Köln eine Provinzialsynode mit seinen fünf Suffraganbischöfen. Hierbei war als Mittel zur Erneuerung kirchlichen Lebens u. a. die Abhaltung von Diözesanvisitationen dringend empfohlen worden (vgl. Hartzheim, Concilia Germaniæ, B. 6, S. 546 ff.). Noch im gleichen Jahre 1549 wurde eine Diözesansynode in Köln abgehalten; und bei dieser Gelegenheit wurde den Dechanten aufgetragen, über den Bestand ihres Dekanates einen schriftlichen Bericht einzusenden, damit die sofort in Aussicht genommene Diözesanvisitation um so leichter und wirksamer durchgeführt werden könnte (Hartzheim, a. a. O., S. 611 ff.). Dieser Aufforderung Folge leistend, schrieb Wilhelm Insulanus, Pfarrer von Poulheim und Dechant des Landdekanates Bergheim, am 8. Dezember 1549 einen Bericht nach Köln. Der Bericht ist in dem obengenannten Kodex erhalten. Er enthält folgenden Passus (Fol. 291r):

„De ritu autem modoque in ecclesiis nostris docendi nulla propemodum auditur querela. Vellem tamen sublatum prorsus pravum illum morem paucarum ecclesiarum teutonica latinis inter canendum miscentium; sed de hoc viderint domini mei ad tempus visitationis aut si libet tempestivius."

Und an einer anderen Stelle des Berichtes heißt es (Fol. 292v):

„Grevenbroich sacellum est subiectum ecclesie Aldenraide. Ibidem ludimagister teutonicas cantilenas a luteranis sumptas frequenter solet intermiscere latinis, omissis sequentiis, gradalibus ac mutuatis reliquis cantionibus solo tenore seu sono servato. Neminem puerorum scholasticorum puto, qui noverit cantionem Beate Virginis Salve regina misericordie aut aliam eius generis Pastor ecclesie homo pius et innocens concionem extrahit suam in spacium duarum horarum; eam dimissam excipit cantio ludimagistri teutonica mutatis verbis: Grates nunc omnes reddamus. Inde partim pre tedio longioris concionis concepto, partim negligentia sacrosancte misse excurritur de templo, paucissimis admodum inibi manentibus ad finem usque.

Audio in sacello Oitzenrade, quod est subiectum ecclesie Keyenberch idem factitari, ac in Odenkirchen quoque."

Aldenraide ist das heutige Allrath, Oitzenrade das heutige Otzenrath. Über den Umfang des alten Dekanates Bergheim Näheres bei Binterim und Mooren, Die Erzdiözese Köln bis zur französischen Staatsumwälzung, neu bearbeitet von Albert Mooren, erster Band (Düsseldorf, 1892), S. 286 ff.

Paderborn. **Dr. Hermann Müller.**



Die älteste Orgeltabulatur.

Lange Zeit galt das „Fundamentum organisandi" des blinden Nürnberger Organisten Konrad Paumann von 1452 als die älteste Orgeltabulatur. Dieselbe ist uns in einer Handschrift zu Werningerode erhalten und wurde zuerst von Friedrich Wilhelm Arnold in Chrysanders Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft II (Leipzig 1867) veröffentlicht.[1]) Der Mangel einer klaren Darlegung der Notation, sowie sonstige Unrichtigkeiten in der Übertragung haben dieser Publikation vom wissenschaftlichen Standpunkte aus viel von ihrem Werte genommen, so sehr auch dieselbe seinerzeit mit Dank begrüßt werden mußte. Der unermüdliche Forscher auf dem Gebiete der mittelalterlichen Musik, Johannes Wolf, weist uns nun in seinem standard work „Geschichte der Mensural-Notation von 1250—1460" (Leipzig 1904, 3 Bde.) auf eine Orgeltabulatur hin, welche gut hundert Jahre (ca. 1330) vor Paumanns „Fundamentum organisandi" anzusetzen ist: zwei Pergamentblätter, die dem Kodex London, British Museum Add. 28550 (einem Register der Abtei Robertsbridge) angehängt sind. Wooldridge hat das kostbare Fragment, das sowohl rein instrumentale Sätze als auch Intavolaturen vokaler Stücke enthält, in seinem Werke „Early English harmony from the tenth to the fifteenth century" (Tafel 42—45) in schönem Faksimile reproduziert. Johannes Wolf gibt in seinem Buche (a. a. O. S. 358) eine interessante Beschreibung der Hs.

Mögen alle, die sich mit Musikgeschichte beschäftigen, doch fernerhin von dieser ältesten Orgeltabulatur Notiz nehmen, damit wenigstens nicht für die Zukunft der Irrtum von Konrad Paumanns „Fundamentum organisandi" als der ältesten Orgeltabulatur fortgeschleppt werde; die älteste deutsche Orgeltabulatur bleibt sie ja nach wie vor.

Regensburg. **Dr. Karl Weinmann.**

Musikwissenschaftliche Kritik.

„Sine musica nulla disciplina
potest esse perfecta, nihil enim sine illa."
Hrabanus Maurus. („De universo" III. 4.)

Auf Wissensgebieten, die vollkommen oder wenigstens zum größten Teile ausgebaut sind, kommt der Kritik nur eine untergeordnete Rolle zu. Wo alles Korn im Speicher ist, werden auf dem Felde wenig Ähren aufzulesen sein.

Anders steht es bei jungen Wissenschaften, bei Wissenschaften, die erst noch um ihre Existenz ringen. Hier hat die Kritik das junge Grün auf dem Felde zu bewachen.

Die Musikwissenschaft unserer Tage ist eine junge Wissenschaft.

Sie ist jung, obwohl sie alt ist. Obwohl sie seit über tausend Jahren an den europäischen Universitäten gelehrt wird. Sie ist jung, weil ihr Feld lange Zeit brach lag und ohne zielbewußte Bodenverbesserung nicht so leicht wieder fruchtbar gemacht werden kann. Sie ist jung, weil neue Aufgaben, neue Probleme der Lösung harren. Jung ist vor allem ihr bedeutungsvollster Zweig: die musikhistorische Forschung. Ist doch auf diesem Gebiete nicht nur nachzuholen, was Jahrhunderte versäumt haben, nein, mehr zu leisten:

[1]) Ed. Rich. Müller gibt eine ausführliche Beschreibung derselben in seinem Werke, „Heinrich Loufenberg, eine literar.-histor. Untersuchung" (Berlin C. Rehm 1888) S. 9—22.



Quellen sind aufzudecken, die verschüttet wurden, historische Zusammenhänge sind zu entschleiern, die vielfach selbst den Zeitgenossen nicht zum Bewußtsein kamen; mit Märchen und Fabeln ist aufzuräumen; gegen dilettantische Tradition unbewiesener Annahmen Front zu machen.

Um es kurz zu sagen: das Feld der Musikgeschichte muß erst noch fest umgeackert werden, bevor wir säen und ernten können.

* * *

Es fragt sich nun: Ist das Umackern bereits eine wissenschaftliche Arbeit?

Es ist eine der ersten Aufgaben der musikwissenschaftlichen Kritik, sich über diese Frage klar zu werden.

Denn faßt die Kritik das bloße Umackern, das Ausgraben alter Werke, das Feststellen historischer und biographischer Tatsachen, bereits als Wissenschaft auf, dann besteht die Gefahr, daß wir über Denkmäler und Biographien nicht hinauskommen, daß wir in den Vorarbeiten einer Wissenschaft stecken bleiben.

Welche Aufgabe erwächst diesem Übelstande gegenüber der musikwissenschaftlichen Kritik?

Sie muß zwischen Vorarbeiten der Wissenschaft und wirklicher wissenschaftlicher Arbeit wohl unterscheiden. Sie darf den Wert musikwissenschaftlicher Vorarbeiten niemals derart überschätzen, daß es den Anschein gewinnen könnte, als glaube sie damit die Aufgaben der Musikwissenschaft erschöpft zu sehen. Sie muß bei aller Anerkennung des Geleisteten Fortschritte zu geistigen Ergebnissen von allgemein menschlichem Wert fordern. Sie muß daher — und dazu scheint besonders die Kritik des Lehrers dem Schüler gegenüber berufen — dem einzelnen Jünger der Musikwissenschaft die richtige Erkenntnis von dem Werte seiner Arbeit im Verhältnis zu den großen Aufgaben unserer Wissenschaft vor Augen führen.

Der Selbstüberhebung, Vorarbeit für Wissenschaft zu halten, im häuslichen Kreise entgegenwirkend kann die musikwissenschaftliche Kritik feindseligen Angriffen Fernstehender gegen den „musikwissenschaftlichen Dünkel" den Boden entziehen, und so der Musikwissenschaft und ihren großen Aufgaben die Achtung der Öffentlichkeit, vor allem auch anderer Wissenszweige, in doppeltem Maße sichern.

* * *

Wie das Umackern eines Feldes um so zweckmäßiger von statten geht, je mehr dabei auf die künftige Saat Bedacht genommen wird, so führt die richtige Selbsteinschätzung der musikwissenschaftlichen Vorarbeiten zur erhöhten Beachtung der großen Ziele und Probleme der eigentlichen Geisteswissenschaft.

Geisteswissenschaft sagte ich. Oder sollte etwa die Musikwissenschaft keine selbständige Geisteswissenschaft sein? Sollte sie nicht geeignet sein, uns einen Blick werfen zu lassen in die Entwicklungsgeschichte des Menschengeistes, in die geistigen Tiefen menschlicher Kultur?

Es kommt auf die Auffassung an: Wem Musik nichts weiter ist als ein buntes Spiel von Tönen, dem wird auch die Musikwissenschaft nichts weiter sein als eine Art Mathematik, die Forschungsarbeit der Musikgeschichte nichts weiter als eine Art historischer Quadratwurzel.



Wer hinwiederum die Musik als dienende Kunst auffaßt, wer nur ihre Bestimmung, der Liturgie oder der Unterhaltung zu dienen, gelten läßt, der wird auch die Musikwissenschaft nur als dienende Wissenschaft, sozusagen als Hilfswissenschaft zu würdigen wissen. Der eine wird ihre Bestimmung in der Befruchtung der modernen Kirchenmusik, der andere in der Befruchtung des weltlichen Musikgetriebes unserer Tage sehen — beides Aufgaben, welche die Musikwissenschaft so nebenbei zu lösen hat, in deren Lösung sie sich aber keineswegs erschöpft.

Nur derjenige, der stets (in Gegenwart und Vergangenheit) den Kulturwert der Tonkunst richtig zu erkennen weiß, nur derjenige, der die beispiellose Macht der Musik, die geistigen Kräfte der Menschheit zu prädisponieren, nie aus den Augen verliert, nur dieser wird imstande sein, die Musikwissenschaft als eigene Geisteswissenschaft zu würdigen und in ihrer wahren Kulturbedeutung richtig einzuschätzen. Neue Erkenntnisse höherer Art zu vermitteln — das ist die letzte Aufgabe der Musikwissenschaft . .

Welchen Anteil hat die Musik an der allgemeinen Kultur? Welche seelischen Fähigkeiten, welche geistigen Kräfte sprechen aus der Musik der verschiedenen Zeiten und Völker? Welcher innere Zusammenhang besteht zwischen diesem ideellen Rhythmus der Seele und der materiell (als Wirtschaftsgeschichte, politische Geschichte, Sozialgeschichte) in Erscheinung tretenden Arbeit? Wie stellt sich die Musik in den verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Völkern zu den übrigen Erscheinungsformen des Geisteslebens? Welche Fäden laufen zwischen der Kulturgeschichte und der Weltgeschichte hin und wieder? . . .

Dies sind Fragen, welche die größten Probleme der Musikwissenschaft berühren, vor allem jenes oberste Ziel der musikwissenschaftlichen Forschung: hineinzulauschen in das Seelenleben vergangener Zeiten, um mit dem Schlüssel des Psychologischen das geheimnisvolle Dunkel der rein physischen Geschichte zu erschliessen.

* * *

Da wirft sich unwillkürlich die Frage auf: Was steht der Lösung solcher Aufgaben entgegen?

Es sind vor allem vier Hindernisse, deren zu gedenken wäre:

1. Die Unvollkommenheit der musikwissenschaftlichen Vorarbeiten.

Dies ist allerdings ein Mangel, der sich von Tag zu Tag bessert. Es sind genug Kräfte am Werke, die verborgenen Reste musikalischer Vergangenheit ans Licht zu ziehen. Daß der musikwissenschaftliche Arbeiter um ein beträchtliches mehr neues Material selbst herbeischaffen muß als der Gelehrte einer anderen Wissenschaft, sollte uns eigentlich von umfassenderen Aufgaben eigener Geistesarbeit nicht abhalten.

2. Weit verderblicher für die wahre Wissenschaft ist das musikwissenschaftliche Spezialistentum, dessen Gründlichkeit in Kleinigkeiten oft etwas gar zu teuer erkauft ist. Was helfen uns Ästhetiker, Theoretiker, Paläographen, was Spezialisten der einzelnen Jahrhunderte, Biographen einzelner Meister usw. usw., wenn sie nicht über ihre spezifischen Kreise herausblicken? Mehr als sonst eine Wissenschaft stellt die Musikwissenschaft einen Organismus dar, dessen gesamten Teile von dem gleichen Blute gespeist werden müssen, wenn irgend ein Fortschreiten zu höheren Erkenntnissen erreicht werden



soll. Auch die Medizin hat Spezialisten. Doch kennt sie nur einen Doctor medicinæ universæ. Wer das nicht ist, gilt ihr als Kurpfuscher. Und bei der Seele (wie die Kirchenväter die Musik und ihre Wissenschaft genannt haben) sollte es anders sein?

3. Im engsten Zusammenhang mit dem sub 2 erwähnten Mangel steht ein weiterer: Ignorierung der Fortschritte anderer Wissenschaften.

Der Grund liegt auf der Hand: Die spezielle Erziehung zur Musikwissenschaft, Mangel an Wissen in anderen, vor allem den Nachbargebieten der Wissenschaft. Um wieviel weiter könnten wir heute in der Musikwissenschaft sein, wenn nicht die meisten „Musikwissenschaftler" (wie das unschöne Wort lautet) außerhalb der Grenzen ihrer spezifisch musikwissenschaftlichen Literatur nicht so ganz und gar unerfahren wären!

4. Kein geringes Hindernis sind schließlich die Methoden der historischen Musikwissenschaft: Die eine — die philologische — kommt selbstverständlich nur für die Vorarbeiten der Musikwissenschaft in Betracht. Hier ist sie gewiß nicht nur berechtigt, sondern erforderlich; nur darf sie niemals glauben, mehr als Vorarbeit leisten zu können.

Verderblicher ist die zweite Methode, welche lediglich der politisch-biographischen Methode der Weltgeschichte (Namen, Schlachten, Zahlen!) nachgebildet, noch immer an der Oberfläche klebt, zusammenhanglose Details nebeneinanderstellt, viele Punkte und wenig Linien kennt.

Auf der einen Seite nackte Chroniken nach dem Muster politischer Schlachtenkalender und „Form"-untersuchungen nach dem Muster strategischer Schlachtenpläne, auf der anderen übertriebene Einzelbiographien nach dem Muster verhimmelnder Elaborate fürstlicher Hofhistoriographen — Nachahmung auf allen Linien, nur leider nicht am rechten Platz und — nicht zur rechten Zeit. Die historische Wissenschaft, der wir nachahmen, ist inzwischen längst weiter vorgeschritten. Nur wir Musikhistoriker sind auf dem im übrigen für die Geisteswissenschaften überwundenen Standpunkt noch immer stehen geblieben . . .

Allzuwenig Resonanz haben leider bisher in der Musikwissenschaft die neueren Methoden der Geschichtswissenschaft gefunden. Wer dächte da nicht an die universal- und kulturhistorische Methode Lamprechts! Und doch — wenn irgend eine Methode der Geschichtswissenschaft zur Nachahmung reizt, so scheint vor allem gewiß das Beispiel des berühmten Leipziger Universal- und Kulturhistorikers geeignet, auch in unserer Wissenschaft richtunggebend zu wirken.

Es würde zu weit führen, sich darüber hier genauer zu verbreiten. Nur die persönliche Überzeugung des Schreibers kann ausgesprochen werden. Und diese geht dahin, daß der Methode Lamprechts die Zukunft auch in der Musikwissenschaft gehört. Gegenseitige Verbindung und Durchdringung von Historie, Psychologie und Kulturauffassung — dies ist der Weg, den auch die Musikwissenschaft einschlagen muß, um größere Probleme zu lösen.

Das leuchtende Beispiel Lamprechts — der ja auch schon in die Musikgeschichtschreibung tatkräftig eingegriffen — wird hoffentlich nach und nach auch dazu führen, den Grad wissenschaftlicher Gründlichkeit nicht mehr abhängig zu machen von dem Grade stilistischer Trockenheit. Farbe und Leben verlangt die moderne Darstellung auch in der Wissenschaft. Und in der Musik-



wissenschaft mehr als sonst wo. Denn wahrlich: Bei Kunstforschern kann nur die Kraft der eigenen Phantasie als Maßstab der Urteilsfähigkeit über die Produkte fremder Phantasie gelten. Und Phantasie — ist Schöpferkraft.

Niemals sind aus der Retorte der Wissenschaft Kunstwerke hervorgegangen: Die Musik ist das prius, die Musikwissenschaft das posterius. So ist es heute. So war es zu allen Zeiten. Auch im Mittelalter. Und wenn wir z. B. mittelalterliche Musikforschung ausschließlich auf jene Regeln aufbauen wollen, welche die fleißigen Akademiker des Mittelalters aus den in praxi bereits fertigen Kunstwerken herausgelesen haben, dann zäumen wir — um ein Reutersches Wort zu gebrauchen — das Pferd vom Schwanz aus auf.

Künstlerische Phantasie allein hat Kunstwerke geschaffen. Wer über diese Phantasie nicht verfügt, kann ebensowenig eine Kunstwissenschaft treiben, als wie ein Blinder Optik. Darum ist auch — wie bereits Aristoteles richtig erkennnt[1]) — eine rein theoretische Erziehung zur Musikwissenschaft von Grund aus zu verwerfen.

* * *

Fällt denn auch die persönliche Qualifikation des Musikforschers in den Rahmen der musikwissenschaftlichen Kritik?

Es scheint so. Denn da nun einmal die Möglichkeit einer absoluten Objektivität verneint werden muß, jedes Urteil vielmehr subjektiv ist, so muß die Kritik vor allem nicht über das Objekt (das Buch), sondern über das Subjekt, über die Persönlichkeit eines jeden Schriftstellers, über die Weite seines Horizontes, über die Schärfe seines Urteils, über sein musikalisches Empfinden und seine künstlerische Empfänglichkeit urteilen.

Sind es doch gerade die genannten Erfordernisse, von denen die Zukunft einer wahren Musikwissenschaft abhängt: Wessen Natur ins Große und zum Ganzen strebt, der wird — selbst wenn vielleicht sein Fuß über Kleinigkeiten stolz hinwegschreitet, — der Erkenntniskraft des Menschengeistes und somit auch der Wissenschaft weit mehr nützen als der kleinliche Pedant.

* * *

Resumieren wir: Welche Aufgaben sind der musikwissenschaftlichen Kritik (im weitesten Sinne) gestellt, wofern sie sich nicht im Tadeln erschöpfen, sondern selbst produktiv sein will?

1. Sie hat wissenschaftliche Vorarbeit zu leisten, indem sie die Materialien anderer prüft, berichtigt und ergänzt.

2. Sie hat pädagogische Pflichten zu erfüllen.

3. Sie hat eigene Geistesarbeit zu leisten, indem sie — sei es in Übereinstimmung, sei es in Widerspruch mit dem ihrem Spruche gerade unterworfenen Autor — die Beziehungen zwischen Kunst und Kultur, zwischen Wissenschaft, Kunst und Leben sucht und den Kulturwert der Musik nicht aus den Augen verliert.

4. Sie hat die wissenschaftliche Methodik zu prüfen und im Sinne fortschreitender Entwicklung auszubauen.

---

[1]) „Politik" VIII. 2. und 6.: „Der Musikunterricht soll mit eigener Übung verbunden sein; denn ohne diese kann man nicht zum Verständnis der Sache kommen.."



5. Sie hat den Gesichtswinkel zu prüfen, unter dem jeder einzelne Autor auf Grund seiner persönlichen Qualifikation der Vergangenheit gegenübertritt. Sie hat die Geschichts-, Kunst- und Weltauffassung des Autors darzulegen und die Fäden zu höheren Erkenntnissen weiterzuspinnen. Sie hat die fortschreitende psychologische Geschichtserkenntnis in die Wege zu leiten.

* * *

Alle bisher angeführten Aufgaben der Kritik sind rein ideeller Natur. Die musikwissenschaftliche Kritik hat aber noch eine letzte und höchste Gewissenspflicht zu erfüllen, die zwar sehr realer Natur scheint, aber doch die schwerwiegendste ist, wenn die Erreichung idealer Ziele ermöglicht werden soll:

Sie hat die Aufmerksamkeit einer weiteren Öffentlichkeit auf die wirtschaftliche Lage der Musikwissenschaft zu lenken. Keine Wissenschaft hat einen so beschränkten Leserkreis wie die Musikwissenschaft. Wer könnte ihn vergrößern helfen, wenn nicht die musikwissenschaftliche Kritik? Keine Wissenschaft wird von oben herab so stiefmütterlich behandelt wie die Musikwissenschaft. Wie viele tüchtige Arbeitskräfte gehen unserer Wissenschaft verloren, weil die materiellen Aussichten gar so karge sind! Wer wüßte in der Öffentlichkeit, welche großen universalwissenschaftlichen Probleme der Völker- und Menschenkunde gerade von der Musikwissenschaft aus der Lösung harren? Wer hätte heutzutage von allen jenen, die über das materielle Los der Wissenschaften zu entscheiden haben, auch nur eine entfernte Ahnung, welcher hervorragende Platz gerade unserer Wissenschaft im Kreise ihrer Schwestern zukommt?[1])

Ja — wissen wir Musikforscher es selbst? Streiten wir nicht oft, der großen Gedanken vergessend, über die kleinen und ganz kleinen?

Gewiß: Seine Überzeugung mag ein jeder im häuslichen Kreise offen und ehrlich vertreten. Nichts wäre verkehrter als die Verschweigung von Fehlern oder das Unterbinden des freien Meinungsaustausches. Aber gegen den gemeinsamen Feind gilt es, Schulter an Schulter zu kämpfen: die Musikwissenschaft als solche verlangt immer lauter ihren Platz an der Sonne und die gebührende materielle Würdigung ihrer Leistungen. Es gilt das Interesse einer weiteren Öffentlichkeit wachzurütteln! Der wirtschaftliche Erfolg eines einzelnen wird in dieser Hinsicht ein Erfolg der Gesamtheit sein.

Ein wenig Solidaritätsgefühl — das ist die moralische Pflicht der musikwissenschaftlichen Kritik. Zu groß, zu schwer sind die Aufgaben der Musikwissenschaft, als daß sie nur so nebenbei gelöst werden könnten; sie erfordern vollkommene Konzentration, ausschließliche Hingebung. Wohin kommt es sonst mit der wissenschaftlichen Gründlichkeit?

Da nun der Musikforscher eine sichere Unterlage für seine Existenz braucht, — und die selbstlose Hingebung frommer Mönche doch nur für einen geringen Teil der wissenschaftlichen Arbeiten in Anspruch genommen werden kann — gibt es nur zwei Möglichkeiten für die Zukunft:

---

[1]) Einst wußte man es besser! Man lese nur z. B. in den Schriften des heiligen Isidorus nach! (z. B. Ethymol. III. 17. . . . absque musica nulla scientia invenitur esse perfecta") oder in den Werken des Hrabanus Maurus! (Siehe das Motto dieses Aufsatzes!)

Entweder: die Musikwissenschaft wird zum ausschließlichen Privileg einer vermöglichen Klasse erklärt. Oder: wir erreichen auf Grund eines längst zu ersehnenden Solidaritätsgefühls lebenswürdigere Bedingungen für die Männer der Musikwissenschaft.

Gerade bei diesem Unternehmen fällt der musikwissenschaftlichen Kritik die führende Rolle zu. Denn da sich doch ein wissenschaftlicher Arbeiter durch öffentliche Selbsterörterung seiner Vermögenslage entwürdigen würde, hat die Kritik in dieser Richtung das erste Wort: Es wird gelegentlich auch ihre Aufgabe sein, Arbeit und Lohn in der Musikwissenschaft miteinander zu vergleichen und die materielle Würdigung der Musikwissenschaft (im Vergleich zu ihrer Bedeutung für die allgemeine Menschheits- und Kulturgeschichte) einer größeren Öffentlichkeit vor Augen zu führen. Hier hilft kein Verschweigen. Hier hilft nur ein energisch ausgesprochenes Verlangen und ein geschlossenes Auftreten!

Vielleicht entschließen sich dann Staat und Gesellschaft zu Opfern, die der einzelne — und sei es der reichste Verleger — nicht bringen kann. Vielleicht findet sich dann auch ein Mäcen, dessen tatkräftiges Eingreifen die historische Musikforschung schon seit dem Tode Coussemakers sehnsüchtig erwartet . . .

Jedenfalls kann in wirtschaftlicher Beziehung nur die musikwissenschaftliche Kritik berufener Faktoren der Musikwissenschaft selbst aufhelfen. Warum aber bleiben gerade solche Faktoren, deren Wort nach obenhin gehört werden müßte, der musikwissenschaftlichen Kritik fern? . . .

* * *

Ich schließe: Groß sind die Aufgaben der musikwissenschaftlichen Kritik. Und sie sind nicht leicht zu lösen. Aber wo ein Wille, da ist auch ein Weg. Und das Ziel vor Augen werden wir mit vereinten Kräften selbst die größten Schwierigkeiten überwinden.

Wien. **Dr. Viktor Lederer.**

Papst Gregor der Große ein Ire?

Bei der großen Streitfrage über die Person und die Verdienste Papst Gregors des Großen wurde wiederholt auf die bekannten Verse hingewiesen, in welchen u. a. als Motiv für die Kirchengesangsreformen Gregors seine Herkunft und sein Geschlecht genannt werden. („memor, unde genus ducit . . .")

Bekanntlich hat Gevaert auch diesen Hinweis zum Anlaß genommen, die gregorianische Reform Gregor II. zuzuschreiben. Denn dieser war griechischer Abkunft. Und daß alle Kultur, folglich auch die Musik, aus dem Osten nach Europa kam, das wird ja von vielen Gelehrten behauptet.

Dieser Theorie widerstreitet nun allerdings der Umstand, daß die Mehrzahl der Glaubensboten, welche Europa in friedlicher Mission dem Glauben Christi eroberten, nicht aus dem Osten, sondern aus dem Westen kamen, daß Columbanus, Gallus, Fridolin, Arbogast, Florentius, Trudpert, Colmanus, Virgilius, Modestus, Thomas, Nikolaus, und wie die hunderte von Heiligen alle heißen, britannische und irische Kelten waren.



Es ist eine bekannte Tatsache, daß die in einer uralten Nationalkultur erzogenen „Scoti“ (dies der universelle Name für Kelten im Mittelalter) gerade zur Zeit Gregors des Großen in großen Scharen auf den Kontinent herüberzuströmen beginnen und allmählich ebenso in ganz Italien, in Tarent, Mailand, Florenz, wie in Deutschland, Österreich und der Schweiz, in St. Gallen, Salzburg, Straßburg, Wien, Würzburg, Regensburg, Köln usw. Kulturstätten ins Leben rufen, denen das Hauptverdienst an der kulturellen Erschließung früheren Barbarenlandes zukommt.

Keine Beachtung fand allerdings bisher eine Mitteilung, die wir dem altirischen „Buche von Lekan“ verdanken. Und doch wäre die irische Abkunft des Mannes, der dort als Ire erklärt wird, für die gesamte Musikgeschichte von größtem Interesse: Es ist kein anderer als Papst Gregor der Große. Er soll ein Nachkomme des Cairbre Musc, des Sohnes Conaire des II., Ard Righ (d. i. Haupt-, Ober-König) von Irland gewesen sein.[1]) Der letztgenannte regierte von 212—220 n. Chr.

Halten wir dieser Mitteilung den Stolz auf die Herkunft gegenüber, der ja so oft in den Gedichten über Papst Gregor I. wiederkehrt, so erscheint diese Feststellung gewiß nicht belanglos.

Man wird sich mit dem Buche von Lekan genauer befassen müssen.

Wien. **Dr. Victor Lederer.**

Ein vergilbtes Blatt aus der Geschichte des Volks-Schul-Gesanges.

Wir tun gern groß mit den Fortschritten der modernen Zeit. Sie hat ja Großes geschaffen auf dem Gebiete der Technik; aber in bezug auf die Erziehung des inneren Menschen hat sie wesentlich Neues seit hundert Jahren nicht hervorgebracht.

Man versucht sich zwar bald in diesem, bald in jenem Fache. Bald ist es die Bildung des Geistes, auf die man sich mit allem Nachdruck wirft, bald wieder ruft man nach Gemütsbildung.

Gemütsbildung will man, aber nicht durch Klärung des Verhältnisses der Menschheit zu Gott, durch stille Innenarbeit an sich selbst. Man glaubt heutzutage — wie auf allen Gebieten — so auch auf dem Felde der Erziehung der Religion entbehren zu können und hat an ihre Stelle — die Kunst gesetzt.

Und nun ruft alles nach Kunstbildung; das heißt: die Kunst soll jenen seelischen Ausgleich herbeiführen, den das moderne Unterrichtsleben verlangt als Gesundheitsmittel gegen die einseitige Verstandeskultur unserer Tage.

Wie groß war nicht diese Bewegung der Kunstbildung in Szene gesetzt worden. Und heute — droht sie in Stillstand überzugehen und vom Schauplatze der pädagogischen Zeitfragen zu entschwinden.

Hat diese Bewegung dieses Schicksal verdient? Wir sagen: „Nein!“ — fügen aber hinzu, daß einsichtige Fachmänner des Schullebens schon längst ahnten, daß alles so kommen werde, wie es gekommen ist.

---

[1]) Vergleiche Gratan Flood „History of Irish Music“ (S. 11 Anm.) und das Referat hierüber in diesem Jahrgang.



Man war eben, wie ein Führer des bayerischen Schulwesens, geheimer Oberschulrat Dr. Kerschensteiner, sehr richtig auf dem Hamburger Kunsterziehungstage 1905 bemerkte, mit der Hervorkehrung der bildenden Kunst als des kunstpädagogischen Anfangspunktes „zum Fenster eingestiegen, anstatt hübsch durch die Tür einzutreten."

Auf die Flutwelle mußte die Ebbe doppelt stark einsetzen. Und so könnte man von einer Erblassung dieser pädagogischen Kunstbegeisterung sprechen und den Ausdruck der Vergilbung dieser Blätter der Geschichte des Volksschulwesens in etwa rechtfertigen.

Aber so war es nicht gemeint.

Wir wollten vielmehr mit den Worten der Überschrift „vergilbte Blätter" hinweisen auf die Tatsache, daß die Frage der Kunstbildung schon einmal stark die Gemüter bewegt hat, und zwar vor reichlich hundert Jahren, als der Veteran der neuzeitlichen Volksschule, Heinrich Pestalozzi, (1747—1827) sein pädagogisches Tagebuch: „Wie Gertrud ihre Kinder lehrt" herausgab. Es war dies die Zeit, als der feinsinnige Kopf eines Joh. Fr. Herbart (1776—1841) seine pädagogischen Grundgedanken in der Schrift niederlegte: „Über die ästhetische Darstellung der Welt als das Hauptgeschäft der Erziehung". Derselbe Herbart, der durch seine Schüler Stoy und Ziller in ein System gepreßt, das abschreckende Beispiel einer seelisch dürren, rein deduktiven, schematischen Formalpädagogik für die phantasiefrohe Lehrerjugend werden mußte — ihm zu Unrecht, der Lehrerarbeit zum Schaden.

Es war diese Schrift durchaus nicht eine Zurechtstutzung der Kunst zu einem vulgären Unterrichtsbetriebsmittel, etwa im Sinne eines ästhetischen ABC. Aber der Grundgedanke dieses ersten Pädagogen unter den neueren Philosophen war doch die Einstellung des gesamten Menschen auf die feineren Linien des harmonisch ausgeglichenen, psychologisch durchleuchteten Menschen.

Es war dies jene Zeit, in der ein Hans Georg Nägeli (1773—1836) in Zürich, im Bunde mit dem edlen, unermüdlichen Michael Traugott Pfeiffer die Sangeskunst zum Gemeingut der Jugend, zum Gesamtgut der Menschheit emporgehoben wissen wollte. — Es war dies jene Zeit, wo derselbe Nägeli den großen Gedanken des „stockunmusikalischen" Pestalozzi: das Kind müsse erst seine Sprechwerkzeuge gebrauchen lernen, ehe es angeleitet werden könne, sich über Geschautes auszusprechen, — wo dieser weitsichtige Züricher Liedermeister diesen Lichtgedanken umsetzte in die Forderung: das Kind lernt am sichersten die Kunst des Sprechens durch die Kunst des Gesanges als der ins Große, ins Weite, ins Erhabene gerückten Sprache — ein Gedanke, den fünfzig Jahre später Richard Wagner in die Worte übersetzte: „Gesang ist die zum Affekt gesteigerte Sprache."

Es war endlich jene Zeit, in der ein längst und vollständig vergessener, von seinen einsichtsvollen Mitbürgern hochgefeierter Mann der Schulpraxis, M. Fr. Wilh. Lindner, Lehrer an der 1803 zu Leipzig gegründeten Bürgerschule und Privatdozent an der dortigen Universität — an Friedrich Rochlitz, (1769—1842), als an den Schriftwart der bedeutendsten musikalischen Zeitschrift: der Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" schreiben konnte, daß an seiner Schule Lesenlernen, Lesefertigkeit, Deklamation und Gesang nach ein und derselben Methode erteilt würden, nach jener, wo die Kinder von allem Anfang an dazu angehalten werden, jeden Laut klar und rein zu



bilden, ihn mit Singstimmen, mit vollem, reinem, natürlichem Tone zu umkleiden, und diese Übung bis zur Fertigkeit zu steigern, eine Fertigkeit, auf deren sicheren Handhabe der Erfolg jeglicher deklamatorischen und sanglichen Belehrung und Bildung beruht.

Haben wir seit Pestalozzis, Pfeiffers, Nägelis und Lindners Zeiten etwas dazu gelernt? — Wir sagen: „Nein!"

Haben wir auch nur noch eine blasse Ahnung von dem, was jene Verfechter und Anwälte des geheimnisvollen Reichtums unserer Sprach- und Singkraft einst erstrebten unter Einsetzung all ihrer Lebenstage? — — Wir sagen wieder: „Nein!"

Man wittere nicht hinter diesen Ausführungen die nur zu sehr bekannte Manier, seinem neuentdeckten Gewährsmanne so nach und nach die gesamte Schöpfung leise zu unterschieben — allen Fortschritt nur auf ihn zurückzuführen und die Beweise im Notfalle an den Haaren herbeizuziehen.

Die Sache liegt vielmehr so, daß man keine der Pestalozzischen Grundschriften lesen kann, ohne von ihm immer und immer wieder auf die Sprechausbildung der Organe durch „Kunstbildung", wie er es nennt, hingewiesen zu werden.

Seit jenen schönen Tagen des pädagogischen Frühlings ist viel gedacht, gearbeitet und geschrieben worden über Pestalozzi und seine Freunde. Aber von dieser Seite der Sprechbildung für die Sprachbildung und damit für die Denkbildung und mit ihr für die allgemeine Menschheitsbildung will niemand etwas gelesen haben, obwohl seit der monumentalen Neuausgabe der Pestalozzischen Schriften in 12 Bänden durch Dr. L. W. Seyffarth (†) das Nachschlagen wesentlich erleichtert worden ist.

Heute sucht man dem Schulgesange mancherorts den Rest zu geben, indem man das Singen aus der Reihe jener Fächer drängen möchte, aus denen der Durchschnitt der Fortschritte als Hauptzensur berechnet wird.

Wir wollen niemanden anklagen. Jeder kann eine Sache nur eben darnach beurteilen, was er von ihr versteht. Aber — wer da leugnen wollte, daß der Gesangunterricht eine tiefe Bedeutung schon als bloßer Sprachgesangunterricht, als Deklamationsschulung, als ein wesentlicher Teil des Sprachunterrichts besitzt, dem raten wir, in der Stille seiner Studierstube jene vergilbten Blätter hervorzusuchen und durchzusehen, die jene Helden der Liebe zur Jugend mit ihrem Herzblute geschrieben haben. Wir sind überzeugt, es wird ihm ergehen, wie es uns ergangen ist: eingesenkt in den triebkräftigen Boden ehrlicher Lehrversuche, eingetaucht in die ehrliche, dankbare Gesinnung dessen, der immer weiter lernen will, werden die vergilbten Schriftzüge dieser Blätter aufs neue sich beleben, und wie die Rose von Jericho wird die stille Arbeit jener Männer in unser gegenwärtiges Schulleben hineinscheinen, und der Widerschein jener großen Tage wird wie ein Frührot leuchten und verklären in seliger Freude das reine Antlitz unserer beglückten Jugend.

Leipzig. **Hugo Löbmann.**

Die Musikbibliothek der Cappella Giulia in Rom.

Sehnsucht packt den Forscher nach den Stätten, welche in der Entwickelung seiner Disciplin eine große Rolle gespielt haben. Mit Ungeduld sieht er dem Zeitpunkt entgegen, wo er an Ort und Stelle mit der Geschichte Zwiesprache halten kann, wo seine Phantasie alle jene Großen und Kleinen auferstehen und die Stätten ihrer Wirksamkeit beleben läßt. Aber wie oft verflüchtigt sich das stolze Phantasiegebilde vor der Nüchternheit der Gegenwart, wenn die Zeit auch das kleinste Erinnerungszeichen an eine große Periode vertilgt hat (Cambrai) oder am alten Ort vom alten Geiste auch nicht der leiseste Hauch zu spüren ist.

Cappella Giulia. Wie steigt bei diesem Namen die Glanzzeit der Sängerkapelle von St. Peter in unserem Gedächtnis auf. Wir erinnern uns ihres kunstsinnigen Gründers Julius II. und ihres musikbegeisterten Förderers Leos X., der selbst einen tüchtigen Satz zustande brachte. Wir gedenken des Wirkens von Costanzo Festa, Morales, Escobedo, Danckerts, Palestrina, die mit der Cappella Giulia in mehr oder weniger engem Zusammenhang gestanden und dort Spuren ihres Schaffens hinterlassen haben, nicht in der künstlerischen Tradition, wohl aber in der Bibliothek.

Man sollte doch als gewiß hinnehmen, daß ein Institut, welches eine so glänzende Geschichte hinter sich hat wie die Cappella Giulia, stolz auf seine Vergangenheit alle Erinnerungen an dieselbe aufs sorgfältigste hütet und bewahrt. Keineswegs. Als mich die Spuren einer Chanson-Handschrift aus dem Besitz Leos X. in die Musikbibliothek der Cappella Giulia führten, erschrak ich über den Mangel an Pietät gegenüber dem Nachlaß aus der Blütezeit der Kapelle.

In einem unzureichend gegen Staub und Feuchtigkeit geschützten Gemache in schwindelnder Höhe von St. Peter, in altersschwachen primitiven Schränken unter Staub vergraben, fand ich in wüstester Unordnung wertvollste Manuskripte, wie die Chanson-Sammlung, auf welche ich fahndete und welche Haberl in der Vierteljahrsschrift f. M. 1887 S. 252 f. zuerst erwähnt hat, und prächtige alte Chorbücher, von Schmutz und Feuchtigkeit durchsetzt, daß sich die Blätter kaum voneinander lösen ließen; unrettbar dem Verfall anheimgegeben waren hier Handschriften mit Messen von Josquin, Mouton, Verdelot, Lheritier, den wertvollen Nachlaß von Pitoni gar nicht zu zählen, der neben 32 Bänden theoretischen und zweien musikgeschichtlichen Inhalts gegen 200 Messen umfaßt — darunter Kolossalgebilde von 48 Stimmen zu 12 Chören. Herrliche Missalia mit kostbaren Miniaturen sind hier sicherem Untergange geweiht. Wertvolle Missaledrucke liegen, lagenweise in den Schränken verstreut, beschmutzt und zerdrückt umher. Erste Drucke von Werken Josquins, Vittorias und Palestrinas, welch letztere in besonders reicher Zahl vertreten sind, finden eine Behandlung, als ob es sich um Makulatur handle. Von dem übrigen kostbaren Besitz, der hier systematisch zugrunde gerichtet wird, seien, schnell herausgegriffen, einige Werke hier namhaft gemacht, um einen Begriff von dem noch verbliebenen Bestande zu geben:

1558 Petrus Cadeac, Misse.
1582 Fr. Guerrieri, Missarum lib. II.
1591 Paciotti, Missarum lib. I.
1602 Alf. Lobo de Borja, Lib. I. missarum.
1627 Paolo Agostini, Spartiture delle Misse.



Weiter Messen von Carissimi, Scarlatti, Legrenzi, Dragoni, Ratti, Vinc. Bona, Nic. Stamigna, Berretta, Ant. Liberati, Al. Stradella, Or. Benevoli.

1616 Ant. Cifra, Scherzi sacri.
1632 Lor. Ratti, Cantica Salomonis.
1677 Abbatini, Antifone a 12 bassi et 12 tenori reali.

1612 Kapsberger, Libro primo di Arie Passeggiate a una voce.
1618 Puliaschi, Musiche varie a una voce.
1640 Vinc. Bianchi, Raccolta d' Arie.
1640 Lorenzo Corsini, Musiche.
1646 Ag. Diruta, Poesie heroiche morali e sacre.
1647 Filippo Vitali, Musiche à tre voci.
1634 Steffano Landi, San Alessio.

1626 Dom. Mazzocchi, La catena d' Adone.

1615 Gir. Frescobaldi, Ricercari e Canzoni francese.
1619 Ant. Cifra, Ricercari.
1671 Fabr. Fontana, Ricercari.

1586 Artusi, L' Arte del contrapunto.
1610 Soriano, Canoni ed Obblighi di cento et dieci sorte sopra l' Ave Maris Stella.
1645 P. Syfert, Anticribratio musica.

Hoffen wir, daß sich das Kapitel in letzer Minute dessen erinnert, was es seinen Meistern schuldig ist. Möge es erkennen, daß es gegen sich wütet, wenn es dem Verfalle nicht Einhalt tut, wenn es zugrunde gehen läßt, wofür andere Bibliotheken mit Freuden Tausende opfern würden. Viel des köstlichsten Bestandes wie Palestrina-Autographe scheint schon unwiederbringlich verloren. Möge wenigstens den letzten Zeugen einer ruhmvollen Zeit des Instituts der Cappella Giulia die gebührende Achtung zuteil werden. Sonst könnte es wünschenswert erscheinen, daß ein Mächtigerer eingreift und zwangsweise für eine würdige Unterhaltung der Bibliothek Sorge trägt.

Berlin. **Dr. Johannes Wolf.**

Lateinische Gesangsregeln.

In seinem Werke „Conclave thesauri magnæ artis musicæ", Prag 1719, gibt Mauritius Vogt, Zisterzienser im Kloster Pless bei Prag, folgende poetische Zusammenfassung der Regeln, die bei der Aufführung von Gesangmusik zu beachten sind:

Musica sit cum mensura,
Sit modesta, pia, pura,
Voces fortes pariter.

Tarde, presto non sit idem,
Nam hic fuit error pridem,
Hic non fiet taliter.

Voces quando solæ sonant,
Instrumenta nunquam tonant,
Sed procedunt suaviter.

Textus bene sit expressus,
Pæan lætus non sit lessus,
Bassus eat graviter.

Hic non facit Harmoniam,
Qui non audit symphoniam:
Musæ sunt unanimes.

Ante cantum concordabis,
Quando debes inchoabis,
Nec ligata dirimes.

Nunquam dic: quis hoc advertet?
Licet vox hæc non concertet,
Taceat hic vacua.

Mentem fac Compositoris,
Et hoc choro fac honoris,
Ut sit bona Musica.



Musici non stabunt muti,
Fiat Tutti bene Tutti, (!)
Solo fac cum gratia.

Altum non Bassista tonet,
Nunquam Tenor Cantum sonet,
Semper vox sit propria.

Organœdus esto cautus,
Nè sis musax, neque Plautus,
Utere judicio.

Stannum stanno conformabis,
Ligno lignum accordabis,
Finem cum initio.

Voci te subesse puta,
Parum adde, nihil muta,
Te semper accommoda.

Vocem sono nè molesta,
Voci semper aurem præsta
Et nutantem adjuva.

Sic affectus excitetur,
DEus summus ut laudetur,
Cui non feres scoriam.

Verum quidquid decantabis,
Totum dabis, quem amabis,
Soli DEO gloriam.

Leipzig. **Dr. Arnold Schering.**

Aphorismen aus Proskes Nachlaß.

Im Jahre 1853 ließ Dr. Karl Proske den I. Band seines epochalen Werkes „Musica divina“ erscheinen; eine klassisch geschriebene Vorrede, in welcher der Herausgeber seine Prinzipien und Anschauungen in bezug auf die alte Musik darlegt, schmückte das Buch. Kein geringerer als Wilhelm Ambros zieht dieselbe in seiner „Geschichte der Musik“ in den Kreis seiner Betrachtung und sagt von ihr: „Sie enthält tausendmal mehr und besseres als ein Dutzend von Freunden und Parteigenossen als trefflich ausposaunter Musikgeschichten, welche den Büchermarkt zu überschwemmen beginnen.“ Den Stoff zu dieser Vorrede nun hat Proske einer Sammlung entnommen, die er sich während seiner langjährigen Arbeiten angelegt; in alphabetischer Reihenfolge finden sich hier auf einzelnen Zetteln, nach den verschiedenen Materien geordnet, eine Menge der kostbarsten Notizen niedergeschrieben, z. B. über Accidentien, Cantus fictus, Rhythmus, Tonarten, Vortrag usw.

Alle jene Zettel, aus denen Proske Gedanken für die Einleitung zur Musica divina entnommen, sind mit Bleistift durchstrichen; eine fast ebenso große Anzahl blieb noch unbenützt, und ich hoffe mit der Publikation derselben seinen vielen Freunden, die jedes Wort aus dem Munde des dahingegangenen, großen Mannes mit Verehrung aufnehmen, eine Freude zu bereiten. Zwar hat schon Dr. Haberl im I. Jahrgang des Cäcilienkalenders 1876 (S. 27) „Musikalische Aphorismen“ von Dr. Karl Proske veröffentlicht, aber eine Vergleichung zeigt, daß dieselben mit den nachfolgenden nicht identisch sind. Zunächst habe ich aus der reichen Sammlung Aufzeichnungen allgemeiner Natur ausgewählt und gebe sie ohne alle Anmerkungen oder Einschränkungen in Proskes Niederschrift im folgenden wieder.

„Der Gregorianische Gesang bleibt das Fundament alles ächt christlichen Gesanges. Der harmonische Gesang ist unzertrennlich an das Fundament des Gregorianischen Gesanges geknüpft, gleichsam die Illustration desselben. Darin besteht für alle Zeiten das Wesen des wahren Kirchengesanges, daß die Melodik des Cantus firmus entweder buchstäblich getreu in die Harmonie



aufgenommen oder geistig frei verarbeitet werde, ohne die ursprüngliche Reinheit und Wahrheit zu verläugnen.

Der Gregorianische Gesang ist die unerschöpfliche Fundgrube für die harmonische Bearbeitung. Wie man in älterer Zeit den Sänger (Phonascus) und den Setzer (Symphoneta) unterschied und in dem ersten den melodischen Erfinder, in letzterem den harmonischen Componisten erblickte, — so ist hierin eine gewisse Abhängigkeit des Harmonisten zu erkennen, indem dieser seine vollgenügende Aufgabe in Bearbeitung überlieferter Gesangweisen oder diesen anologer Melodien fand, und vor Allen sich an die heiligen Melodien des katholischen Chorals halten mußte.

Obgleich der Gregorianische Gesang in der Kirche die höchste Autorität und den Vorzug des Altertums besitzt, so hat doch die Aechtheit desselben im Laufe der Jahrhunderte ungemein gelitten, und die unter Leitung der Kirche im 16. Jahrhundert stattgefundene Restauration erreichte nicht vollständig das Ziel ihrer großen Aufgabe. Ohne den primitiven Vorrang des Gregorianischen Chorals zu verkennen, dürfen wohl die Contrapunktisten des 15. und 16. Jahrhunderts als die festeste Basis für das Studium ächtkatholischer Kirchenmusik betrachtet werden. Hier besteht vollkommene Quellenreinheit, unermeßlicher Reichtum, viel allseitige Beleuchtung, Belebung und Ausprägung melodischer Überlieferung, so daß ohne gründliches Studium der harmonischen Gesangwerke kein richtiges Verständniß des melodischen Chorals möglich wird. Das moderne Tonsystem steht einem solchen Verständniß diametral entgegen. Melodischer Inhalt, Rhythmus und Schwung der Vortragsweise und harmonische Stütze des Gregorianischen Chorals finden sich nur in den Meisterwerken kirchlicher Gesangskompositionen vereinigt.

Was ist einfacher als das Licht der Sonne — und doch der Abgrund aller Klarheit, der Inbegriff aller Farbenpracht. Es gab eine Zeit, in welcher der Geschmack so geläutert, die Kunstanschauung so geadelt war, daß Werke der geistigsten Erhabenheit — über welche das Licht idealer Ruhe sich ergossen und den reichen Kunstinhalt in sich aufgenommen hatte — geschaffen und empfangen wurden.

Solange man Geschmack und Einsicht bei Prüfung der Meisterwerke alter Kirchenmusik nicht erweitern und berichtigen, sondern beydes vielmehr auf sie übertragen will, werden sie uns durch unauflösbaren Zauber gebundene, stumme Orakel bleiben.

Nicht mit Unrecht kann man einen großen Theil älterer Musikwerke vorzugsweise A u g e n musik (aber auch darum aus der ganzen Klarheit des Urtheils hervorgegangen) nennen.

Die alte Kirchenmusik ist auf eine feste Basis des Systems und hohe Vollendung der Praxis gegründet, so daß dieselbe entweder ohne alle Modification und Accommodation wieder aufgenommen werden, oder noch fernerhin unbeachtet bleiben möge.



Die Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts ist entweder als untergegangen anzusehen und aufzugeben, oder über dieselbe schon deshalb keine Erklärung an die Mehrzahl der heutigen Musikverständigen zu verlieren, weil es ihnen an jeder gründlichen Einsicht und Achtung des alten Tonsystems (melodische und harmonische Behandlung der sog. Kirchentonarten) gebricht.

In der alten Musik fehlt es nicht an melodischen und rhythmischen Stellen, welche der modernen Gehörs- und Gefühlsweise entsprechen (mit der Harmonie gibt sich im Ganzen die Gegenwart noch eher zufrieden); nach solchen Stellen aber die Kenntniß und den Geschmack regeln und den Werth der älteren Kunstrichtung nach solchen Analogien schätzen zu wollen, wäre eine große Befangenheit. Höchstens mögen dergleichen Anklänge uns zum Beweis dienen, daß die Reichhaltigkeit der älteren Meister sich in einzelnen Fällen auch unserer Gesang- und Gefühlweise ähnlich zu erweisen vermochte.

Die neuen zierlicheren Formen verdrängten die großartigen und mächtigen der Vorzeit; den alten Choralgesang und die auf ihn gegründeten harmonischen Chöre setzt man mit Geringschätzung und Verachtung bei Seite.

Das Studium der Partituren ist analog der Lektüre dramatischer und aller für öffentlichen Vortrag bestimmter Dichtungswerke. Gleich vollendet und selbständig; dunkler zwar für die Imagination, desto klarer jedoch für das Verständniß des Kunstwerkes; nur von der einen Potenz subjectiver Auffassung, nicht von den Trübungen complicierter Darstellung bedingt.

Die Originalität der alten Meister findet sich vorzugsweise in ihren Motetten. Hier war ihre Productivität freier als in Messen, welche theils zu häufig componiert vorlagen, um immer neu zu bleiben, theils über Thematen von Motetten oder anderer Originalien, meistens auch über Choralmelodien gesetzt waren und dadurch mehr zu Werken der Nachbildung als der freien Erfindung ausgeprägt wurden. Dasselbe galt von der üblichen Setzweise der Psalmen und Hymnen. Unter denjenigen Formen, welche die selbstständige Composition d. i. die wahre Meisterschaft der älteren Contrapunctisten am meisten begünstigten, steht daher die Motette obenan und ist mit Recht die Königin der alten Gesänge zu nennen.

Wenn in dem System der alten Tonarten (nach Melodie und Harmonie) eine vollkommene Consequenz vermißt wird, so ist diesem Mangel keineswegs durch das System der neuen Musik abgeholfen, die in Behandlung von zwei Tonarten noch so schwankend und inconsequent geblieben.

Darf die Kirche in der Kirche eine Stimme führen, oder soll das Geräusch des offenen Marktes, und die Laune eines schöpferischen Modegenius an die Stufen des Altars vordringen, um sich zu verherrlichen und die christliche Andacht zu verdrängen!

Der Vortrag alter Musik beruht zunächst auf einer lebendigen Auffassung der alten Tonarten (in melodischer und harmonischer Beziehung) im Gegen-



satze der Forderungen des neuen Tonsystems, wodurch zunächst Klarheit und Richtigkeit in den allgemeinen Ausdruck gebracht wird: aus welchem nachher die Schönheit des speciellen Ausdrucks entwickelt und die höhere Kunstwahrheit nachgebildet werden muß.

Allgemeine Richtigkeit des Vortrags reicht nicht hin, der Vortrag muß Leben und Wärme athmen, die von innen quillt, und nicht des äußeren Spornes der schriftlichen Signatur bedarf.

Pedantisch ist die Rüge, daß ältere Meister in manchen Fällen das Gewicht der Sylben nicht beachten; warum verstattet man aber der Poesie der Töne nicht gleiche Freiheit wie der rhythmischen Rede?

Man kann den Zweck des Contrapuncts wohl verstehen ohne ihn als Mittel erlernt zu haben; viele üben ihn nur mechanisch und bleiben bei aller Fertigkeit ohne Begriff desselben.

Das Verbot der verdeckten Quinten und Octaven ist eine eitle Prätension der neueren Musiklehre, die überall nur ausnahmsweise und mit geringem Erfolge für die Kunst beobachtet wird — daher endlich aufgegeben werden sollte.

Die Baßstimme ist in der neueren Musik häufig nur der passive Träger der Harmonie.

Man hat die Musik häufig eine bewegliche Baukunst genannt — auch mit dem Tanz der Sphären verglichen. Die Schönheitslinien des Tanzes können mit Recht als Gesetz für die Bewegungen der Stimme in sich (Melodie) und gegeneinander (Harmonie) benutzt werden."

Die Kirche besitzt nicht nur die praktischen Schätze einer aus ihrem Geiste und Leben hervorgegangener Tonkunst, sondern sie hat auch eine eigene Lehre dieser Kunst geschaffen. Lehre und Ausübung der heiligen Musik sind integrirende Bestandteile der Liturgie geworden, und haben ihre mit der gesammten Tradition engverbundene Autorität (gleichsam musikalische Kirchenväter). Jede andere im Dienste der Religion gebildete Kunst hat nur durch Aggregation von der Kirche Förderung und Richtung angenommen; die Musik allein ist ein organischer Lebensteil des Gottesdienstes geworden. Im Festhalten der kirchlichen Musiklehre (deren Resultate im melodisch-harmonischen System der Kirchentöne bestehen) ist zugleich die Inconsequenz zu erkennen, nach neuer Musiktheorie die Werke des Altertums beurteilen zu wollen."

Regensburg. **Dr. Karl Weinmann.**

Ein neuer elektrisch-automatischer Antrieb für Orgelgebläse.

Seit einer Reihe von Jahren beschäftigt sich die Technik mit dem Problem, die für die Orgel nötige Luft auf elektromechanischem Wege zu liefern. Nach mehrfachen Versuchen gelang es endlich, die Arbeit des Kalkanten einem Elektromotor zu übertragen.

Es darf nicht wundernehmen, wenn eine ganze Reihe von Ausführungen ins Leben traten, bei denen aber das Bestehende stets vom Kommenden übertroffen wurde. Nur die Art des Antriebes und der Lufterzeugung wiederholt sich bei sämtlichen Versuchen.

Das eine Mal sind an dem Magazinsbalg Schöpfer angebracht, welche von einer Exzenterwelle hoch und tief gehoben, Luft in den Magazinsbalg schaffen. Im andern Falle liefert ein Exhaustor die Luft in den Magazinsbalg. Die beiden Anordnungen haben sich gut bewährt und werden immer noch hergestellt, nur bedingen die vorhandenen Platzverhältnisse die eine oder die andere Art der Ausführung.

Bekanntlich hält der Kalkant die Schöpfer nur solange in Bewegung, als Orgelspiel nötig ist, und eine Lösung dieses Problems auf elektromechanischem Wege wird mancher für ausgeschlossen halten.

Dem ist aber nicht so.

Wohl galt es hiebei größere Schwierigkeiten zu überwinden, aber wir sind heute bereits soweit, um sagen zu können: „es wird nur soviel Luft erzeugt, als zum Orgelspiel nötig ist."

Bei der einen Ausführung wurde dem Motor, der die Exzenterwelle einerseits oder den Exhaustor anderseits betreibt, soviel Widerstand vorgeschaltet, daß derselbe zum Stehen kam. Bei einer andern Ausführung ist am Deckel des Magazinsbalges eine Vorrichtung angebracht, welche bei Luftverbrauch den Elektromotor laufen läßt und nach Füllen des Balges denselben durch Ausschalten der Stromzuführung zum Stehen bringt. Eine solche Anlage befindet sich in der Kgl. Präparandenschule zu Regensburg.

Die bald hernach im hohen Dome zu Regensburg neu gebaute Orgel hat ebenfalls einen elektrisch-automatischen Antrieb erhalten, welcher als der einfachste Betrieb gelten muß.

Wir haben hier einen automatischen Anlaßapparat, der durch seine eigenartige Konstruktion das langsame Anlassen des Elektromotors und das schnelle Ausschalten der Stromzuführung erlaubt.

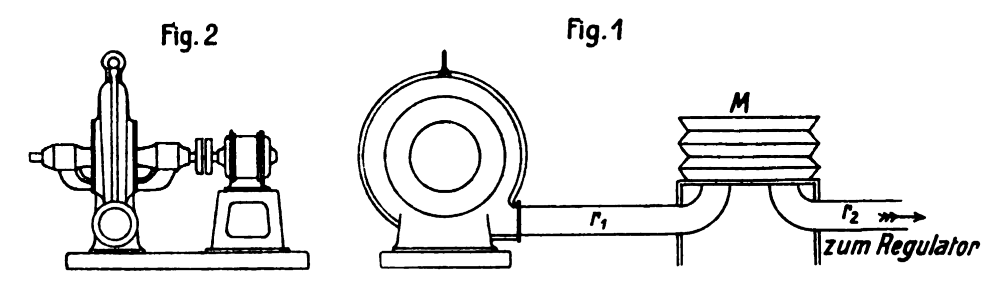
Bei dieser Ausführung sowohl wie bei der in der Präparandenschule machte sich im Laufe der Betriebsjahre noch ein kleiner Mißstand bemerkbar, daß nämlich bei starkem Orgelspiel die Decke des Blasebalges nie ganz in die Höhe kommt und dadurch der Motor mit seiner vollen Geschwindigkeit nicht arbeiten kann; das Orgelspiel selbst erleidet ja dadurch nicht die geringste Beeinträchtigung, aber die Teile des Anlaßapparates werden ungleich mehr in Anspruch genommen.

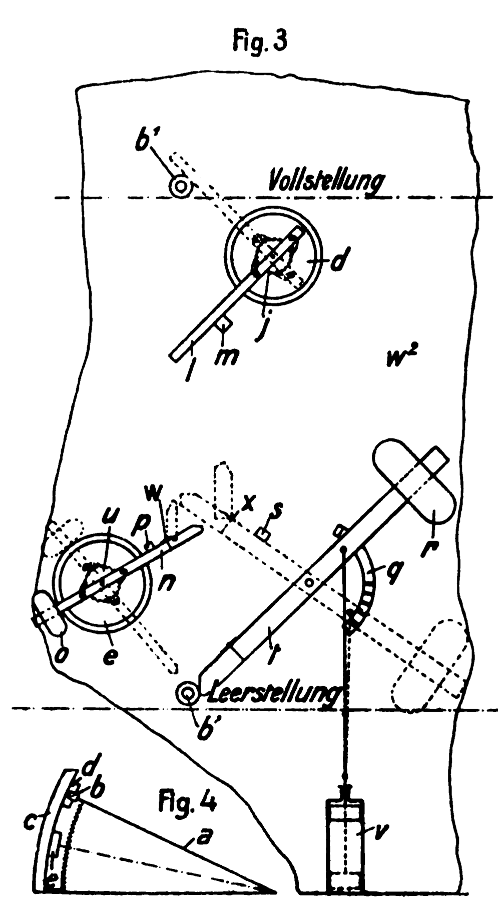
Bei dem elektrischen Orgelantrieb in der Kirche zur Alten Kapelle zu Regensburg — die Anlage stammt, ebenso wie die im Dome, von der Regensburger Firma Eduard Baumer — ist auch dieser Mißstand behoben, da der automatische Anlaßapparat mit einer Vorrichtung versehen wurde, die ein

vollständiges Einschalten des Motors unberücksichtigt der Höhe der Blasebalgdecke veranlaßt.

Die Luftzuführung geschieht hier durch einen Exhaustor, direkt gekuppelt mit einem Elektromotor, welcher sich in größerer Entfernung von der Kirche befindet.

Derselbe hat eine Verbindung mit dem Magazinsbalg *(M)* durch eine Rohrleitung *(r_1)*, ebenso der Magazinsbalg mit dem Regulator durch die Rohrleitung *(r_2)*. Der Anlasser befindet sich am Spieltisch des Organisten, während der automatische Anlaßapparat in der Nähe des Magazinsbalges steht.. (Fig.1 und 2.)

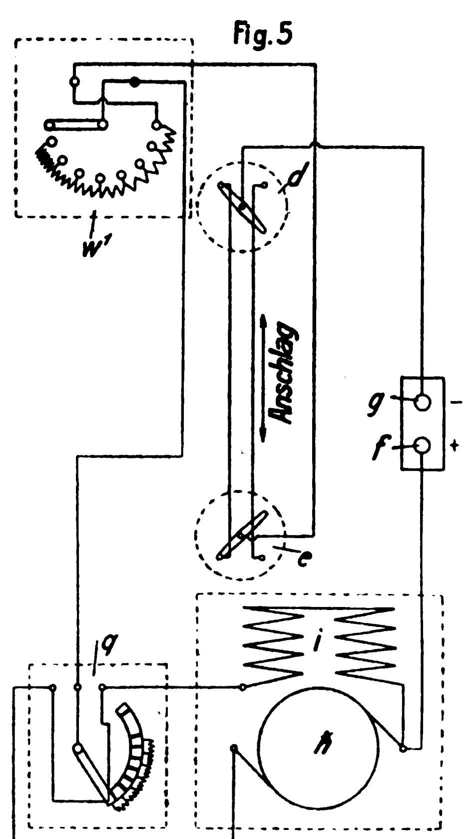




Neu bei dieser Anordnung ist der Anlasser w_2 (Fig. 3). Derselbe besteht aus zwei mit Hebeln versehenen Umschaltern, einer Kontaktfläche, auf welcher ein Kontakthebel schleift, der wiederum mit seinem eigenen Gewicht auf eine Luftpumpe drückt. An der Decke des Blasebalges ist eine Rolle *b* (Fig. 4) angebracht, welche dem Anlaßapparat die verschiedenen Stellungen der Blasbalgdecke *a* mitteilt. Der Vorgang ist folgender:

Der Ventilator liefert mehr Luft, als beim Orgelspiel gebraucht wird und füllt daher den Blasebalg allmählich auf, so daß dessen Decke *a* und damit zugleich die Rolle *b* langsam in die Höhe geht. Vor Erreichung der Höchststellung trifft die Rolle auf einen am Umschalter *d* vorgesehenen Arm *l*, der infolge seines Eigengewichtes, für gewöhnlich auf einem Stützpunkte *m* ruht und nunmehr von der Rolle mit emporgenommen wird. Durch ein zu diesem Zwecke vorgesehenes Sperrwerk dreht Arm *l* den beweglichen Teil des Umschalters mit, bis nach Vollendung einer Vierteldrehung Kon-

taktwechsel erfolgt, so daß der bis dahin geschlossene Strom unterbrochen wird und der Motor zum Stillstand gelangt. Beim Weiterspielen der Orgel wird die im Blasebalg aufgespeicherte Luft verbraucht, so daß die Balgdecke und damit Rolle *b* allmählich herabsinkt. Einige Zeit vor Erreichung der tiefsten Stellung trifft die Rolle auf den am zweiten Umschalter *e* vorgesehenen Arm *n*, der infolge der Wirkung eines Gegengewichtes *o* für gewöhnlich an einem festen oberen Anschlage *p* ruht. Die Rolle nimmt den Arm nach unten mit und bewirkt nunmehr eine Verstellung des zweiten Umschalters. Damit dies, im Gegensatse zu der vorhin besprochenen Stromunterbrechung, Stromschließung zur Folge hat, sind die beiden Kontaktstellen jeden Umschalters durch zwei Zwischenleitungen mit denen des andern verbunden (Figur 5), so daß beide Umschalter wie ein einziger zusammenwirken, d. h. es wechseln stets Stromschließung und -unterbrechung ab, gleichviel bei welchem Umschalter jeweils die Weiterverstellung erfolgt.



Würde durch die beschriebene Verstellung des unteren Umschalters der Motor sofort unter vollen Strom gesetzt, so bestünde die Gefahr, daß er sich während der Anlaufperiode unzulässig erhitzt; daher ist ein selbsttätiger zweiter Anlasser *q* vorgesehen, dessen vom Gegengewichte *r* an einem festen oberen Anschlage *s* gehaltener Arm *t* von der Rolle *b* gleichzeitig mit dem Arme *n* des Umschalters heruntergedrückt wird, so daß der Anlasser in eine Nullstellung gelangt. Nachdem die Rolle *b* ihre tiefste Lage erreicht hat, fallen die Arme *n* und *t* unter der Wirkung der Gegengewichte wieder herab. Die Fallbewegung des Armes *n* hat wegen des am Umschalter *e* vorgesehenen Schaltwerkes *u* keinen weiteren Einfluß, während durch die Fallbewegung des Armes *t* Wiederabschaltung der Anlaßwiderstände erfolgt. Um eine zu rasche Bewegung hintanzuhalten, ist der Arm *t* mit einer Flüssigkeits- oder Luftbremse *v* verbunden.

Infolge der nunmehr stattfindenden Auffüllung des Blasebalges geht die Rolle *b* wieder in die Höhe. Damit diese Bewegung nicht durch die Enden der Arme *n* und *t* behindert wird, sind diese Endstücke durch Scharniere *w* und *x* aufklappbar gemacht.

Nach Beendigung des Orgelspiels unterbricht der Organist mittels des Hauptanlassers w_1 die Stromzufuhr, so daß der Betrieb wieder ruht.

Diese Ausführung ist der Firma Eduard Baumer, elektrotechnische Anstalt in Regensburg, unter Nummer 187762 patentiert worden.



Es sei noch darauf hingewiesen, daß bei den Anlagen, bei welchen der Motor während des ganzen Gottesdienstes läuft, der Stromverbrauch für einen einpferdigen Motor 20 Pfg. die Stunde kostet; das gleiche gilt auch für die Ausführung, bei der der Motor durch Vorschalten des Widerstandes zum Stehen gebracht wird. Bei den letzteren Ausführungen jedoch, wo der Motor nur in Bewegung ist, solange Luft verbraucht wird, kostet ein einpferdiger Motor in einer Stunde nur ca. 2½ Pfg. Diesen Angaben ist der Strompreis von 25 Pfg. pro 1 Kilowattstunde zugrunde gelegt, welcher von den meisten Elektrizitätswerken gefordert wird. In der Domkirche z. B. machte der ganze Aufwand für den Antrieb des Gebläses nur Mk. 15.— pro Jahr aus.

Nach dem Gutachten des Orgelrevidenten für Niederbayern, Herrn Pfarrers J. Auer, bieten diese Anordnungen einen weiteren ganz besonderen Vorteil in der absolut gleichmäßigen Windzufuhr, welche sowohl beim leisesten pianissimo als auch beim stärksten fortissimo nicht die geringste Schwankung im Orgeltone erkennen läßt. Auch auf die Intonation der Register übt diese Art der Windzufuhr einen sehr wohltätigen Einfluß aus: jedes, selbst das zarteste Register kommt in seiner ganzen Schönheit zur Geltung, und das volle Werk erhält nunmehr erst seinen farbenreichsten Glanz.

Regensburg. **Paul Gaßner.**

Alte und neue Probleme des kirchlichen Orgelspiels.

Nicht der Inhalt des kirchlichen Orgelspiels gibt Anlaß zur Stellung von Problemen. Er ist und bleibt stets derselbe, ist ewig alt und ewig neu wie der Inhalt des kirchlichen Gottesdienstes selber. Die Verherrlichung Gottes in Lob und Anbetung, Dank und Sühne, Sehnsucht und Bitte und die damit verknüpfte Erhebung des Geschöpfs in die göttliche Gnadensphäre im periodisch wechselnden Licht der großen Geheimnisse des Lebens Jesu und seiner Kirche wird auf immer der unerschöpfliche Gegenstand des kirchlichen Orgelspiels bleiben.

Aber die Form, in welche dieser große Inhalt jeweils gegossen werden soll, stellt dem Künstler immer und immer wieder neue Probleme. Denn sie ist in ihrem Entstehen und in ihrer Entfaltung wesentlich auf die menschliche Geistesarbeit angewiesen und darum mit dieser einem fortschreitenden Wechsel unterworfen.

Nach drei Richtungen hin berührt sie die menschliche Geistesarbeit: nach Seite der instrumentalen, nach Seite der kompositorischen Technik und nach Seite der allgemeinen Ästhetik. So oft sich auf einem dieser drei Gebiete irgend ein Wechsel vollzieht, stellt sich darum fürs kirchliche Orgelspiel wie von selbst die Frage: Wie verhält sich dieser Wechsel zum kirchlichen Orgelspiel? Welchen Gewinn oder welchen Verlust kann er ihm bringen? Und daraus ergeben sich zu den verschiedenen Zeiten die verschiedenen Probleme des kirchlichen Orgelspiels.

1. Die fortschreitende Vervollkommnung der Spielmechanik, die Erleichterung der Spielart und die Vervielfältigung der Klangfarben im Stimmenmaterial bedeutete zunächst naturgemäß einen Gewinn fürs kirchliche Orgelspiel. Denn sowohl die Begleitung der gottesdienstlichen Gesänge als



auch die musikalische Umkleidung der gottesdienstlichen Handlung verlangte jederzeit eine beträchtliche Auswahl von charakteristischen Stimmen und ein bedeutendes Maß von Beweglichkeit. Erst die neueren und neuesten auf dem Weg der mathematischen und physikalischen Akustik sowie der Pneumatik und Elektrotechnik gewonnenen Errungenschaften, die die Kombinationsfähigkeit des Stimmenmaterials nach Qualität, Quantität und Intensität fast ins Ungemessene steigern und eine Spielart schaffen, wie sie leichter kaum mehr gedacht werden kann, — erst diese neueren Errungenschaften drängen dem Kirchenmusiker die Frage auf, ob es nicht vielleicht besser wäre, vom kirchlichen Orgelspiel diesen ganzen Luxus fernzuhalten, um es nicht der Gefahr einer allzu großen Materialisierung, der Gefahr der Verweltlichung auszusetzen. Diese Frage ist übrigens schon vielfach in bejahendem Sinne beantwortet worden, weshalb ein näheres Eingehen auf dieselbe als doppelt gerechtfertigt erscheinen dürfte.

Von einer Materialisierung kann zunächst da keine Rede sein, wo alles darauf hinausgeht, das Material des Instruments immer mehr der Herrschaft des Künstlergeistes zu unterwerfen, es für die Aufnahme eines immer größeren Kreises von künstlerischen Gedanken und Empfindungen empfänglicher zu gestalten. Das ist nun aber gerade der Zweck all der modernen Vervollkommnungen und Verfeinerungen der Orgelbautechnik, daß das Instrument immer mehr im Geist des Künstlers aufgehe, alle seine Empfindungsnuancen immer treuer wiedergebe. Vergeistigung ist es also und nicht Materialisierung der Orgel und des Orgelspiels, was die moderne Orgelbaukunst anstrebt.

So wenig aber auf anderen Gebieten Vergeistigung mit Verweltlichung gleichbedeutend ist, so wenig ist es hier der Fall. Es gilt längst als ein geflügeltes Wort, daß der Geist von Natur aus religiös und christlich ist. Eine Vergeistigung der Orgel und des Orgelspiels möchte ich darum lieber als eine neue religiöse und christliche Veranlagung bezeichnen. Sie ist es sicher in dem Sinne, daß sie in ihrer höheren Vollkommenheit an und für sich schon des Schöpfers ungeschaffene Weisheit vollkommener widerstrahlt. Sie ist es noch mehr in dem Sinne, daß sie dem Künstler die Möglichkeit bietet, alles, was er an Religion und Christentum in seinem Herzen birgt, durch die Macht der Töne vollkommener auszusprechen.

Nur in zwei Fällen beschließt ein derart verfeinertes Instrument eine Gefahr für den Gottesdienst in sich: wenn es unter die Hand eines verkehrten Künstlers oder unter die eines Stümpers gerät. Denn der erstere wird dessen außerordentliche Ausdruckskraft zu einem verkehrten Ziele, womöglich zur Darstellung von profanen Gedanken und Gefühlen verwenden und dadurch größeren Schaden anrichten als auf einem unvollkommenen Instrument mit unvollkommenem Ausdrucksvermögen. Letzterer wird mit dem Reichtum der Mittel und der Fülle der Kombinationsmöglichkeiten nichts anzufangen wissen und sein Unvermögen und seine Ungeschicklichkeit in aufdringlicherer und auffälligerer Weise zutage treten lassen. Doch in keinem der beiden Fälle kann, wie ersichtlich, das Instrument dafür verantwortlich gemacht werden.

Im Gegenteil, das Instrument kann wohl niemals vollkommen und verfeinert genug sein, um dem wahren Künstler den adäquaten Ausdruck seiner gottesdienstlichen Gefühle zu ermöglichen. Denn unübersehbar mannigfaltig sind die außermusikalischen Formen des kirchlichen Gottesdienstes, unübersehbar mannigfaltig die Gefühle, wie sie im Wechsel der liturgischen Funk-



tionen, der Opfer- und Sakramentsfeiern, der erhabenen liturgischen Gebete, der feierlichen Umzüge und Segensandachten, ganz besonders aber im Wechsel der liturgischen Zeiten und Feste zum Ausdruck kommen. Alle diese Gefühle drängen aber auf einen entsprechenden musikalischen Ausdruck hin, dem der Gesang allein unmöglich vollauf gerecht werden kann. Die Orgel muß diesem natürlichen, religiösen, christlichen und kirchlichen Bedürfnis so weit als möglich entgegenkommen, und sie kann es um so vollkommener, über ein je größeres und reicheres Maß von Ausdrucksmitteln sie verfügt. Dem ganzen Gefühlsreichtum, der ganzen Gefühlstiefe und -größe wird sie wohl schwerlich je gewachsen sein.

Nicht „Herabmindern der Orgelbautechnik" lautet also die Losung in der Beantwortung dieses Problems, sondern „Steigerung derselben", noch mehr aber „Steigerung der Organistenbildung", „höhere Organistenkünstlerschaft", die dem Instrument noch viel mehr abzuringen versteht, als dieses an und für sich zu bieten vermag.

2. Dies führt uns von selbst zum weiteren Problem, in welchem Verhältnis die moderne Kompositionstechnik zum kirchlichen Orgelspiel steht, wie ihr somit der heutige Organist gegenüberstehen soll. Die moderne Kompositionstechnik steht ja vielfach unter dem Einfluß der modernen Orgelbautechnik und hat diese ihrerseits wieder vielfach beeinflußt.

Die Antwort lautet hier ähnlich wie dort. Es wäre höchst verfehlt, in der modernen Kompositionstechnik, wie es leider schon ab und zu geschehen ist, so ohne weiteres einen Abfall vom Religiösen zum Profanen, einen Rückschritt im Christianisierungsprozeß der Musik erblicken zu wollen. Die moderne Satzweise hat Ausdrucksmittel geschaffen, die sich ganz vorzüglich zur Aufnahme religiös-christlicher Gedanken eignen, die somit auch eine Bereicherung des kirchenmusikalischen Formenschatzes, näherhin des kirchlichen Orgelsatzes bedeuten. Es bedarf nur einer vollen Beherrschung dieser Formen auf seiten des Organisten, und sie werden unter seiner Hand zu erhabenen, weihevollen Tongefäßen werden, aus denen himmlischer Duft und Wohlgeruch zum Altar hinschweben wird. Von den vielgenannten „Süßlichkeiten" übertriebener Chromatik, von der vielgefürchteten „Überpfefferung" gehäufter Dissonanzen wird dabei keine Spur zu finden sein. Wer übrigens in solchen Äußerlichkeiten das Wesen einer Sache aufgehen läßt, der entzieht von vornherein seinem Urteil den Anspruch auf objektive Geltung. Was den Urgesängen unserer heiligen Kirche ihre besondere Kraft verleiht, was den Schöpfungen des großen Pränestiners den Stempel lieblicher Erhabenheit aufdrückt, das hat auch noch in der modernen Satztechnik sein Heimatsrecht, nur daß ihm hier ein größerer harmonischer Reichtum zur Seite tritt, was an und für sich durchaus keine Schmälerung und Schwächung jener ursprünglichen Kraftentfaltung bedeutet, sondern, natürlich wenn recht gehandhabt, eine Steigerung.

Diese Erwägung erfährt einen um so größeren Nachdruck, wenn wir bedenken, daß das kirchliche Orgelspiel, wie die Kirchenmusik überhaupt, einen inneren Anspruch auf Universalität erhebt, für die Menschen aller Zeiten und Zonen, für die Menschen jeden Bildungsgrades den geeigneten religiösen Gefühlsausdruck schaffen muß. Wer unterfinge sich daher, ihm diesen Universalitätskreis irgendwie einzuschränken, ihm die Fähigkeit zu rauben,

die Gefühle der höchsten Kulturkreise ganzer Jahrzehnte oder gar ganzer Jahrhunderte mit höchstmöglicher Vollkommenheit zum Ausdruck zu bringen!

Es ist darum ein Verstoß nicht nur gegen das allgemeine Naturrecht und gegen die allgemeine Kultur, sondern ganz besonders gegen das Wesen der Kirchenmusik selber, wenn man die Ausbildung der Organisten auf die Erlernung der älteren Kompositionstechnik einschränken und die moderne Satzweise systematisch aus dem Lehrplan der Organistenschulen ausschalten will.

Nicht „Einschränkung" sondern „Vertiefung und Verallgemeinerung" lautet also auch hier die Losung.

3. Daß das kirchliche Orgelspiel sich auch nach den Grundsätzen der allgemeinen Ästhetik richten soll, ist eine alte Forderung. Wenn wir jedoch eine kleine Rundschau halten in der gepflogenen Praxis, da will es uns fast bedünken, als ob diese Forderung den angehenden Organisten niemals ernstlich genug eingeschärft werde. So brillante Technik mir schon in Frankreich, so reiche Erfindungsgabe mir in Deutschland begegnet ist, so wenig allgemeine praktische Ästhetik fand ich hüben und drüben. Der musikalische Gottesdienst gleicht meist einer losen Aufeinanderfolge von Tonwerken aller Art und Gattung. Daß das, was sich im Gotteshaus vollzieht, einen einheitlichen, organischen Akt darstellt, dessen einzelne Teile naturgemäß aus einander herauswachsen, kommt musikalisch wenig oder gar nicht zum Ausdruck. Das ist natürlich ein Mangel, der den musikalischen Teil unseres Gottesdienstes um ein bedeutendes Schönheitsmoment bringt, um ein Schönheitsmoment, um das ihn das profane Musikdrama vielfach beneiden müßte.

Wie diesem Mangel abgeholfen werden kann, dazu habe ich im I. Teil meines „Modulationsbuches für Organisten" einige Winke gegeben, indem ich zeigte, wie verschiedene Tonstücke logisch miteinander verkettet werden können. Es geschieht auf dem Wege einer dreifachen Modulation, der tonalen, modalen und thematischen, wodurch ein vorhergehendes Tonstück gleichsam in seinen Grundelementen erfaßt und logisch in das folgende umgebildet wird.

Man werfe ja nicht ein, ein solcher Übergang könne von einem Durchschnittsorganisten nicht erfunden oder gar improvisiert werden. Am angegebenen Orte habe ich auf eine ganze Stufenleiter von derartigen Übergangsmöglichkeiten hingewiesen, angefangen vom schlichten harmonischen Satz mit sukzessiver Themenumwandlung bis zu den reicheren Gebilden des mehrfachen Kontrapunkts. Es ist somit jeder Organist, auf welcher Bildungsstufe er auch stehen mag, in der Lage, den musikalischen Gottesdienst um dieses wichtige Schönheitsmoment zu bereichern oder besser zu ergänzen, da es ganz in der Idee des kirchlichen Gottesdienstes beschlossen liegt, somit zu seinem Wesen gehört.

Straßburg. **Dr. F. X. Mathias.**





Kritiken und Referate.

I. Bücher und Schriften.

Im folgenden mögen die wichtigeren Erscheinungen des deutschen Büchermarktes namhaft gemacht werden, welche durch die Editio Vaticana hervorgerufen wurden. Man kann sie in drei Gruppen scheiden: 1) Nachdrucke der Vatikanischen Bücher, 2) Übertragungen derselben in moderne Schrift, 3) Orgelbegleitungen dazu.

Die deutschen Firmen, welchen die Ermächtigung zum Nachdruck der neuen offiziellen Bücher gewährt wurde, sind: Pustet und Coppenrath (H. Pawelek) in Regensburg, Schwann in Düsseldorf und die Styria in Graz. Jedes der vier Verlagshäuser war bestrebt, allen Anforderungen zu genügen, welche billigerweise gestellt werden dürften.

I. Nachdrucke der Editio Vaticana.

Naturgemäß erschienen sie zuerst auf dem Plan. Da bemerkte man bald, daß die verschiedenen Druckereien sich schon lange darauf eingerichtet hatten, den Nachdruck der jeweilig ihnen von Rom zugesandten Faszikel mit möglicher Schnelligkeit und Genauigkeit zu besorgen.

Die Firma Pustet hat das Kyriale in 8⁰ Format in zwei Ausgaben veröffentlicht, die eine in Schwarzdruck, die andere mit roten Rubriken; beide enthalten die Cantus ad libitum der Vaticana (87 Seiten). Das Commune Sanctorum liegt bisher in Schwarzdruck vor (78 Seiten), ebenso die Missa pro defunctis und die Toni Communes Missæ, die gleich im Anschluß an das Commune paginiert wurden. (S. 88—122.) Wie sich bei einer Firma versteht, die im Choraldruck eine langjährige Erfahrung besitzt, ist der Druck tadellos und eine genaue Wiedergabe der vatikanischen Vorlage. Beim Porrectus ist der Querstrich etwas länger als sonst gebräuchlich. Der Climacus ist im Kyriale für seine liqueszierende Nebenform, den Ancus, gesetzt, was aber auf die praktische Ausführung wenig Einfluß hat. Im Commune sind beide Zeichen wohl auseinandergehalten, so daß eine Verwechslung ausgeschlossen ist; der Ancus ist hier auf den ersten Blick als solcher zu erkennen. Das Kyriale mit teilweisem Rotdruck präsentiert sich sehr vorteilhaft; aber auch die andern Hefte erfreuen durch Klarheit des Druckes, wie durch Handlichkeit des Formates.

Der Schwannsche Verlag in Düsseldorf hat für seine Ausgaben der Vaticana überall reiche Anerkennung gefunden; sie zeichnen sich durch Genauigkeit der Wiedergabe der Vorlage, Deutlichkeit und Übersichtlichkeit des Druckes aus. Viel bemerkt wurden besonders die neuen Typen für die Choralnoten, die größer sind, als die der andern Offizinen, und im Verein mit dazu passenden Initialen den Heften ein reizvolles, altertümliches Aussehen geben. Auch das Papier ist dicker und haltbarer als sonst, die Einbände kräftig und zum Ganzen gestimmt. Nicht weniger als 7 verschiedene Hefte liegen vor: das Kyriale (Editio A, 123 Seiten), dasselbe mit roten Initialen und prächtig ausgestattet (Ed. B), dasselbe mit der Missa pro defunctis und den Toni Communes (Ed. D, 134 Seiten in größerem 8⁰ Format), die Missa pro defunctis allein (Ed. E, 124 Seiten in kleinerem 8⁰ Format), das Commune Sanctorum (Ed. G. 88 Seiten in größerem 8⁰ Format), alle angeführten Teile zusammen (Ed. H.) und die Toni



Communes Missæ allein (Ed. L, 32 Seiten in kleinem 8⁰ Format).[1]

Von der Firma Coppenrath in Regensburg liegt nur das litographisch hergestellte Kyriale mit Missa de Requiem vor (126 Seiten in Kl.-8⁰). Es unterscheidet sich von den andern Ausgaben dadurch, daß die Choralnoten auf ein System von vier Linien gesetzt sind, mit dem Violinschlüssel und derjenigen Vorzeichnung, die der praktischen Ausführung und der von derselben Firma verlegten Orgelbegleitung entspricht. Climacus und Ancus sind nicht unterschieden. Die Ausführung des Druckes ist sauber, und der Vatikanischen Vorlage gemäß.

Mehrere Ausgaben hat die Styria in Graz veranstaltet. Das Kyriale liegt in Schwarzdruck vor, wie in Schwarz- und Rotdruck (79 Seiten in Gr.-8⁰). Dabei ist die Disposition der Vatikana, die Seitenzahl und Zeileneinrichtung ganz genau nachgebildet; ebenso gleichen sich die Notentypen und sogar das Papier. Diese Ausgabe des Kyriale ist demnach diejenige, die sich in der typographischen Darbietung am engsten an die römische Vorlage anschließt. Die Styria bietet weiter eine handliche Ausgabe des Kyriale in Taschenformat (quer 16⁰), die sich viele Freunde erworben hat. Außerdem ist bisher noch das Commune Sanctorum erschienen (79 Seiten in Gr.-8⁰).

II. Übertragungen in moderne Schrift.

Hat die Firma Coppenrath nur zögernd den Weg einer Modernisierung der traditionellen Choralschrift eingeschlagen, so sind alle andern Verlagshandlungen weiter gegangen und haben sich zu besondern Ausgaben in moderner Notenschrift entschlossen. Sie wollten dadurch den Schwierigkeiten begegnen, welche die traditionellen Choralnoten bei der ersten Bekanntschaft mit ihnen darbieten. Bekanntlich hatte die Übertragung der Chorallieder in moderne Noten lange Zeit viele Gegner, und noch heute wird sie von manchen hervorragenden Chorallehrern abgelehnt. Doch scheint der praktische Nutzen die wissenschaftlichen Bedenken überwunden zu haben.

Eine hocherfreuliche Beobachtung ist die, daß den Transkriptionen der verschiedenen Verleger dieselben Prinzipien zugrunde liegen. Es besteht demnach Übereinstimmung in allen wesentlichen Punkten bei denen, welche die Umschrift hergestellt haben. Alle erkennen als Norm den gleichmäßigen Vortrag des Chorals an, der sich aber in syllabischen oder halbsyllabischen Stücken mehr der freien Rezitation nähert. Dabei ist als Grundmass der Bewegung die Achtelnote angenommen; sie entspricht nicht nur dem Schnelligkeitsgrade, in welchem die traditionellen Lieder am besten ausgeführt werden, sondern stellt auch in der Aufzeichnung mehrerer zu einer Silbe gehörigen Noten ein Analogon zu den Gruppenzeichen des Chorals dar, während man z. B. bei einer Verbindung von Viertelnoten zu einer Gruppe sich des Bindebogens bedienen muß. Hier kommt freilich vieles auf die Gewöhnung an, und eine Umschrift in Viertelnoten kann für Stücke des Ordinariums gleichfalls ihre guten Dienste leisten, zumal wenn man einen Vortrag durch einen großen Chor im Auge hat, oder gar den Volksgesang, wo das Tempo von selbst sich etwa verlangsamen wird. Die vor einer Atemstelle notwendigen Ritardandi sind durch Verdoppelung der letzten Note oder Noten gekennzeichnet; ähnlich die letzten Noten einer längeren Tonverbindung innerhalb einer Melisma.

Für die Firma Pustet hat Dr. Mathias, Organist am Münster zu Straßburg, die Übertragung besorgt. Es liegen vor: die Transkription des Kyriale (95 Seiten), des Commune Sanctorum (96 Seiten), der Missa pro Defunctis und der Toni Communes (39 Seiten), alle in Kl.-8⁰, und zuletzt erschien noch eine „komplette Volksausgabe" in bequemem Taschenformat und durch den Druck hergestellt (IV und 248 Seiten). Die Rubriken sind lateinisch, ein Vorwort in deutscher Sprache orientiert über die wichtigeren Grundsätze der praktischen Ausführung.

[1]) Dieselbe Firma veröffentlichte zur praktischen Einführung in die traditionellen Melodien ein kleines Schriftchen von Giulio Bas: „Über die Ausführung der gregorianischen Gesänge", (43 Seiten, Preis 60 Pfg), das in gedrängter Kürze ihre Notenschrift und den Choralrhythmus erklärt, und ein größeres „Lehrbuch des Choralgesanges" von den Benediktinerinnen von Stanbrook herausgegeben und von H. Bewerunge übersetzt (109 Seiten, Preis 1,80 Mk.). Letzteres ist ein treffliches Handbuch und wäre ohne die zu spekulative rhythmische Theorie zu den besten Erscheinungen der neueren Choralliteratur zu rechnen.

Zur Angabe des Ritardando hat Dr. Mathias auch den Verlängerungsstrich eingeführt, der eine weniger bedeutsame Verlangsamung anzeigen soll, als die Viertelnotenbewegung. Die liqueszierenden Noten haben die Form von Nachschlägen; nur der Ancus ist wie der Climacus behandelt. Wer sich einmal mit derlei Übertragungen beschäftigt hat, weiß, daß es Stellen gibt, die man verschieden umschreiben kann, ohne daß dabei notwendigerweise Fehler entstehen. So wird z. B. die Bistropha von Dr. Mathias also übertragen: ♩, vom andern aber: ♫. Solche Verschiedenheiten der Schreibweise lassen sich theoretisch begründen; praktisch ist der Unterschied gering. Doch sollte man, wenn es nur geht, die einfachere und verständlichere Form vorziehen. Alle Stücke der Ausgabe in modernen Noten stehen in der Tonhöhe der Orgelbegleitung. Sind nicht einige etwas zu hoch notiert?

Schwann hat bisher das Kyriale (Ed. F), die Missa pro defunctis (Ed. J) und die Toni Communes (Ed. K) in moderner Schrift veröffentlicht. Jedenfalls wird das Commune Sanctorum als Bestandteil des Graduale herausgegeben werden. Der Verfasser der Transkription ist nicht angegeben. Die Zeichen haben etwas kleinere Form als bei Pustet, der sich auch (außer bei der kompletten Volksausgabe) der lithographischen Reproduktion bedient, während Schwann den gewöhnlichen Notendruck vorzieht. Soweit ich gesehen, läßt die Schwannsche Übertragung die Gruppierung der Vatikana unangetastet; wir begegnen daher auch vier- und fünfteiligen Verbindungen, wo Dr. Mathias zwei zweiteilige oder eine zwei- und eine dreiteilige Gruppe schreibt. Praktisch wird der Unterschied gering sein; da aber die konsequente Teilung der Choralbewegung in zwei- und dreiteilige Gruppen zu unhaltbaren Konsequenzen führt — viele Stellen im traditionellen Choral lassen sich auch gar nicht also teilen, ohne daß man ihrem Rhythmus Gewalt antut —, so ziehe ich das Schwannsche Verfahren vor; der Sänger wird bei ihr die Eigenart des Choralrhythmus leichter fassen.

Die Styria bietet eine Übertragung des Kyriale aus der Hand des um die traditionelle Choralpflege in Ungarn verdienten Professors Grunewald in Raab. Als Einheitsnote ist die Viertelnote ohne Strich gewählt, also der schwarze Punkt. Die Verlängerungen sind durch den hinzugefügten Strich bezeichnet. Andere Zeichen treten hinzu, um eine möglichst kunstgerechte Ausführung zu ermöglichen. Manche hat die Grunewaldsche Neuerung befremdet; doch versichern andere, daß sie sich praktisch bewähre. Jeder aber wird an der ebenso kenntnisreichen, wie warm geschriebenen Einleitung des Kyriale seinen Eifer für die Sache Pius X. von neuem anzünden.

III. Orgelbegleitungen

liegen mir bisher nur vom Kyriale Vaticanum vor. Die Pustetsche hat Dr. Mathias besorgt, die Coppenrathsche M. Springer, Organist der Abtei Emaus bei Prag, die Schwannsche Mgr. Nekes in Aachen, diejenige der Styria P. Michel Horn in Sekkau. Die drei Zuletztgenannten verzichten auf den Anhang des Kyriale, die Cantus ad libitum. Da diese Gesänge sich bei uns, wenigstens unter gewöhnlichen Verhältnissen kaum einbürgern werden, — die vorhergehenden genügen vollkommen, um den Bedarf zu decken, — so bedeutet ihr Ausfall keinen großen Verlust. Die Reihenfolge der Stücke entspricht der Folge des Kyriale, nur hat Dr. Mathias die Formen des Ite missa est u. dgl. zusammen an das Ende des Bandes verwiesen, und Springer fügt im Anhang Rezitationskadenzen für das Asperges, Vidi aquam und das Kyrie eleison bei.[1])

Ähnlich wie bei der Übertragung in moderne Schrift, herrscht hier Übereinstimmung in den Grundlagen der Begleitung; alle vier Begleitungen anerkennen in der Hauptsache die Regel, daß die akkordische Bewegung sich im Anschluß an die logischen Akzente und im melismatischen Gesange an die Gruppierung zu vollziehen habe. Es treten daher neue Akkorde vornehmlich auf den Akzentsilben ein und den ersten Noten der Gruppen. Diese Praxis der Begleitung ist in der Natur der traditionellen Choralmelodie soweit begründet, als diese eine Begleitung überhaupt zuläßt. Sie hat u. a. den großen Vorteil, den Gang und die Disposition der

[1]) Man möge es gestatten, dass hier auch auf die vom Schreiber dieses verfasste Begleitung zum Kyriale hingewiesen wird, die in der Procure de Musique religieuse Arras (France), Rue Jeanne d'Arc 20 erschienen ist.

Melodie wiederzuspiegeln und dem des Lateins unkundigen Sänger die Ausführung des Gesangstextes zu erleichtern. Eine Begleitung mit häufigem Akkordwechsel auf unbetonten Silben wird viele Sänger zu falschen Akzenten verleiten.

Von den vorliegenden Begleitungen hat jede ihre Vorzüge. Sie sind alle mit Sorgfalt ausgearbeitet und vom Bestreben geleitet, dem Organisten seine Arbeit möglichst zu verringern. Dr. Mathias hat manche häufig vorkommenden Stücke (Vidi aquam, viele Messteile) zweimal oder noch öfter ausgesetzt, damit der Organist je nach Bedarf — Beschaffenheit des Chores oder Charakter des Tages —, sie etwas höher oder tiefer intonieren kann. Demselben Zwecke dient die doppelte Vorzeichnung der meisten Stücke (z. B. 2 ♯ oder 5 ♭). Rezitationskadenzen erlauben das Rezitieren einiger Stücke; sie sind sehr geschickt und stilgerecht geschrieben. Die Begleitung Springers[1]) empfiehlt sich in gleicher Weise durch das Streben nach leichter Ausführbarkeit und bequeme Tonlage. Gelegentlich hat Springer sich wiederholende Partien mit doppelter Begleitung versehen. Die Rezitationskadenzen am Ende des Bandes sind in modulatorisch freierem Stil gehalten, musikalisch anregend, vielleicht aber dem Charakter der Choralmelodie nicht immer angemessen. Mgr. Nekes hat den Versuch gemacht, die Cadenzpraxis der klassischen Polyphonisten in die Begleitung des traditionellen Chorals einzuführen. So begegnen wir beim dorischen Schluß dem cis, beim mixolydischen dem fis usw. Auch innerhalb der Melodie werden diese der Choralleiter fremden Töne modulatorisch verwendet. Am Ende jedes Stückes klingt die Bewegung in ruhiger Breite aus; hier lieferte wieder die A capella Praxis das Vorbild. Daß der Satz alle Ansprüche auf Reinheit und Folgerichtigkeit der Harmonien erfüllt, versteht sich bei einem so ausgezeichneten Kontrapunktiker wie Nekes von selbst. Wie man aber auch über die Nekes'sche Durchbrechung der Diatonik denken mag, seine Behandlung der Konsonanzen und Dissonanzen halte ich auch für die Choralbegleitung für die einzig richtige. Nicht etwa weil sie den Meistern des A capella Stiles abgelauscht ist; denn dagegen läßt sich mit Recht geltend machen, daß diese mehrere selbständige Stimmen schrieben, nicht aber die Begleitung zu einer einzigen, die die Hauptstimme ist. Nur eine nach der Art des reinen Vokalsatzes gefertigte Akkordverbindung zeigt den Weg, wie man korrekt und wirkungsvoll begleiten kann. Wenn die Dissonanzen nicht sehr vorsichtig behandelt werden, werfen sie in den Gesamteindruck ein Element der Unruhe und Zusammenhangslosigkeit, das zur leidenschaftslosen Haltung der Choralmelodie wenig paßt. In diesem Sinne sollte eigentlich jeder, der Choralbegleitungen zu schreiben sich vornimmt, zuerst einen vollständigen, praktischen Kurs des strengen Kontrapunktes absolvieren. Die Übertragung des heutigen freieren Orgelsatzes auf die Choralbegleitung, insbesondere die freie Aufnahme von Dissonanzen, wenn der Melodieton dabei direkt beteiligt ist, halte ich für einen schweren Fehler.[2]) Die Begleitung von P. Michael Horn ist durch eine besonders in die Augen fallende Einfachheit bemerkenswert. Sie lehnt sich in bezug auf die Aufzeichnung der Melodie an das Grunewaldsche Verfahren an, so daß Grunewalds Übertragung und P. Horns Begleitung nebeneinander zu gebrauchen sind. Irre ich nicht, so darf man in der Einfachheit der Hornschen Arbeit eine Beeinflussung durch meine bei der Styria erschienenen Choralbegleitungen erblicken. Jedenfalls entfernt sie sich von einer Harmonisierung so weit wie möglich. Der Stich der Styria dürfte etwas kräftiger sein.[3])

[1]) Derselbe hat auch eine empfehlenswerte „Kunst der Choralbegleitung“ geschrieben (Regensburg, Coppenrath, 280 Seiten, Preis 3,20 Mk.), die in methodisch geschickter Darstellung, welche den erprobten Fachmann verrät, alles bietet, was zur sachgemäßen Ausführung und Begleitung des Chorals erforderlich ist. Warme Empfehlung verdient auch desselben Verfassers Werk „Der liturgische Choral gesang“ (ebenda 176 Seiten, Preis 2 Mk.). Von ein paar Kleinigkeiten abgesehen, in denen man anderer Ansicht sein darf als der Verfasser, ist auch diese Schrift eine nützliche und verdient weite Verbreitung.

[2]) Was bisher zu ihrer Rechtfertigung angeführt wurde, vermag ich nicht als zutreffend anzusehen.

[3]) Um auch über meine Begleitung ein Wort zu sagen, so habe ich eine noch größere Einfachheit erstrebt. In der Regel ist der Akkord innerhalb einer Gruppe nicht gewechselt, soweit es möglich war, ohne dem Wohlklange nahezutreten. Sextakkorde sind auf Akzentsilben meist vermieden, weil sie oft etwas weich klingen. Nach den Grundsätzen meiner Begleitung des Vatikanischen Kyriale werde ich im Laufe der Zeit die Begleitung für die ganze Vatikanische Ausgabe veröffentlichen.



Ich möchte die besprochenen Choralbegleitungen unter der Bezeichnung der schulmäßigen Choralbegleitung zusammenfassen. Neben dieser aber ließe sich eine künstlerische Begleitung schaffen, die freilich nur bei ganz besonders günstigen Verhältnissen am Platze wäre; so z. B. wenn man einen schönen Gradual- oder Alleluiavers, oder ein Offertorium von einem oder einigen Sängern ausführen lassen kann, die ihrer Sache sicher sind und keiner Stütze von seiten der Orgel bedürfen. Diese Begleitung kann bald ein-, bald zwei-, bald drei- und mehrstimmig sein, je nachdem der Begleiter es versteht und die Empfindungswelt der Choralmelodie in Akkorde zu bannen weiß. Sie kann unter Umständen selbständig vorgehen und braucht nicht immer die Melodie mitzuspielen. Sie vermag die verschiedenen Registerfarben und dynamischen Schattierungen der modernen Orgel in den Dienst der Choralbegleitung zu stellen, wie auch die Reize des Triospiels. Hier ist eine Kunst erst noch zu schaffen und ein neues von unsern meisten Choralsängern kaum geahntes Feld hochinteressanter künstlerischer Betätigung. Wird einmal infolge der Beschäftigung mit dem traditionellen Choral das Verständnis für das, was eine schöne Melodie ist, etwas allgemein geworden sein, wird sich das Verlangen nach einer künstlerischen Choralbegleitung wohl von selbst einstellen.

Überschaut man diese Leistungen des deutschen Buchdruckes, so muß man der Bereitwilligkeit und dem Opfersinn höchstes Lob spenden, mit dem unsere Firmen an der von Pius X. gestellten Aufgabe mitzuwirken sich beeilt haben. Bemerkenswert ist überhaupt, daß in keinem Lande eine so große Zahl von Verlegern sich dem hl. Stuhle zur Verfügung stellte, wie in Deutschland. Die Geschichtschreibung der traditionellen Choralreform wird einmal diese Tatsache der deutschen Choralpflege zum Ruhme rechnen. Die deutschen katholischen Verlagsfirmen haben jedenfalls alles aufgeboten, um dem Wunsch entgegenzukommen, den Papst Pius X. durch seinen Staatssekretär an S. Em. Kardinal Fischer am 26. Januar 1906 kundgab: „Er zweifle nicht, daß ganz Deutschland bald die neuen Gesänge annehme.“ [1])

Freiburg (Schweiz). Dr. Peter Wagner.

Alexander Fleury, S. J. Über Choralrhythmus, übersetzt von Ludwig Bonvin, S. J. Publikationen der Internationalen Musik- Gesellschaft (Beihefte, zweite Folge Nr. 5). Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907, 67 Seiten, Preis 2 Mark.

Untersuchungen über den frühmittelalterlichen Choralrhythmus gehören zu den schwierigsten der Choralwissenschaft. Sie erfordern viel geschichtliche Kenntnis, eine tadellose Forschermethode und eine längere Beschäftigung mit dem traditionellen Choral. Hierin läßt unsere Schrift zu wünschen übrig. Sie geht an sicheren Resultaten der jüngsten Forschung vorüber — irrt in der Altersbestimmung der älteren St. Gallischen Kodizes, die nicht schon dem 8. Jahrhundert, sondern erst dem 10. Jahrhundert angehören, und läßt unbeachtet, daß die Geschichte vom römischen Sänger Romanus eine Legende ist; — sie hält in der Erklärung und Verbindung der Autoren die Zeiten zu wenig auseinander — benutzt Augustin und noch ältere Schriftsteller zur Formulierung des Choralrhythmus des 10. und 11. Jahrhunderts, obwohl zwischen Augustin und unsern ältesten Choraldokumenten fast 5 Jahrhunderte liegen, innerhalb deren die kirchengesangliche Praxis gewaltige Veränderungen an sich erfuhr, und zitiert Quellen nach schlechten Ausgaben oder gar ohne Prüfung; — sie redet, von einer „Motett“, wo es sich um ein Gradualresponsorium handelt. Hier wird offenbar, daß der Verfasser mehr in der mehrstimmigen Musik, als im traditionellen Choral zu Hause ist. Solche Mängel und andere machen es zweifelhaft, ob es ein guter Gedanke war, die Schrift aus dem französischen Original ins Deutsche zu übersetzen. Man vergleiche auch meine Bemerkungen im Januarheft der Zeitschrift der Internat. Musik-Gesellschaft 1908.

Freiburg (Schweiz). Dr. Peter Wagner.

---

[1]) In anderen Ländern fand das Kyriale Vaticanum eine über Erwarten günstige Aufnahme. Ein französischer Verleger verkaufte innerhalb kurzer Zeit — neunzigtausend Exemplare.



Bibliothèque Musicologique I. Gastoué, Amédée, professeur de chant grégorien à l'Institut catholique de Paris. **Les origines du chant romain. L'Antiphonaire grégorien.** Paris, Alphonse Picard et fils, 1907, XII-307 p. Preis 12 fr.

Ein grossartig angelegtes Unternehmen stellt sich hier den Freunden der kirchlichen Musik vor; ich sage der „kirchlichen Musik", denn trotz des allgemeiner gehaltenen Gasamttitels wird ihr dabei der Löwenanteil zufallen. Gastoués neues Werk eröffnet die Reihe in sehr vorteilhafter Weise. Es ist eine neue Darstellung der Urgeschichte des römischen Chorals, auf Grund einer selbständigen Durcharbeitung bekannter, wie weniger benutzter Quellen, die der unermüdliche Forscher bietet. Von den Beziehungen zur hebräischen Ritualmusik ausgehend, die eine interessante und vorsichtige Formulierung erfahren, die wohl der Zustimmung aller Kenner sicher ist, stellt Verfasser die Urformen christlicher Musik fest bis zu ihrer Fixierung in Rom. Hier freut es mich, ihn bei der Behandlung einiger Probleme, die ich vor Jahren angeregt habe, auf meiner Seite zu sehen, so in bezug auf das Alter der Solovokalisen, der Traktusmelodien und den Zusammenhang der reichen Gradualmelodien mit der Kürzung der Gradualpsalmen. Hochinteressant ist dann die Erörterung der gregorianischen Frage. Hier wird auf einen wichtigen Text aufmerksam gemacht, das Epitaph des Papstes Honorius, der 638 starb. Von ihm heißt es, er sei ein tüchtiger Sänger gewesen und habe sich auch sonst bemüht, dem Gregorius nachzueifern. Bemerkenswert ist, was wir über Gregors musikalische Tätigkeit vor seinem Pontifikat erfahren.

Ausführlich würdigt Gregor die älteste Choraltheorie. Schon S. 60 weist er auf die Bedeutung der Technik des mittelgriechischen Hirmos für die lateinische antiphonische Komposition hin; diese Auffassung verdient unzweifelhaft vor der Gevaertschen Annahme einer Nachwirkung der antiken Nomoskomposition den Vorzug. Für minder geschickt halte ich dagegen den Versuch, die Namen Dorisch, Phrygisch etc. im antiken Sinne wieder einzuführen; obwohl die mittelalterlich-lateinische Terminologie das Resultat einer Verwechslung ist, besitzt sie doch seit fast 1000 Jahren Heimatrecht, und ohne Gefahren ließe sich auch die Änderung nicht mehr durchführen. In bezug auf Gastoués Rhythmik des Chorals will ich bemerken, daß eine Untersuchung der Verwendung der Worte Arsis und Thesis in den Traktaten der alten Choralisten mich belehrt hat, dass sie ausschließlich melodischen, und nicht rhythmischen Inhalt hatten, was von weittragenden Konsequenzen für die Choralrhythmik ist.

Eine genußreiche Lektüre bietet die Darlegung der Entwicklung des Offiziums und der Messe (Teil III); sie enthält eine Glanzleistung, die reich ist an neuen Aufschlüssen liturgischer und musikalischer Art. — Ich notiere noch die originelle Etymologie des Wortes Graduale auf S. 247.

Freiburg (Schweiz). Dr. Peter Wagner.

Bellermann, Heinrich. Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XIV. und XVI. Jahrhunderts. Zweite Auflage. Berlin, Verlag von Georg Reimer, 1906. Ein Band in 4°, kartoniert 8 Mk.

Die Neuauflage des Bellermannschen Buches kommt einem alten Wunsch entgegen. Im Buchhandel war es längst vergriffen — ein Mangel, der bei dem wachsenden Interesse an klassischer A capella-Musik nachgerade sehr empfindlich war, im musikwissenschaftlichen Unterricht aber zu einer wahren Kalamität auswuchs; wieviel Zeit und Mühe es immer gekostet hat, die notwendigsten Anweisungen zum Übertragen komplizierterer Schriftproben zu geben, weiß jeder Dozent, der sich einmal mit solchen Übungen befaßt hat. Durch die Neuausgabe fallen also derartige Hindernisse beim Unterricht künftighin fort.

Bellermanns Buch hat auch heute noch seinen Wert. Wenn es auch auf absolute Vollständigkeit keinen Anspruch erheben kann, insofern es außer den Theoretikern nur eine beschränkte Anzahl praktischer Werte heranzieht und daher spezielle Fälle, wie die ausnahmsweisen Neubildungen, Umformungen, Inkonsequenzen des 16. Jahrhunderts nicht genügend berücksichtigt, so ist doch seine Methode im allgemeinen zuverlässig und ver-

mag auch in schwierigeren Fällen wenigstens den Weg zu weisen. Im übrigen hat den Verfasser des Buches wegen der gedachten Mängel ein Vorwurf niemals getroffen. Als Bellermann das Material zu seinem Werk sammelte, waren von den ungeheuren Schätzen alter Musik sozusagen nur die obersten Schichten gehoben; Stichproben aus dem gesamten Gebiet in erschöpfender Zahl zu gewinnen war bei den äußerst mangelhaften bibliographischen Zuständen damals ein Ding der Unmöglichkeit. Und so konnte sich der Einblick in die paläographische Technik dieses Zeitalters eigentlich nur auf mehr oder weniger systemlos Aufgelesenes beschränken; selbst in der Benutzung der leichter zugänglichen theoretischen Quellen zeigt Bellermann oft, daß er von dem ganzen Umfang dieser Literatur und von ihrer Reichhaltigkeit kaum eine Ahnung gehabt hat. Inzwischen aber ist unsere Kenntnis dieser Zeit außerordentlich bereichert worden, nicht nur durch Neudrucke aller Art, sondern vor allem durch die orientierende Bibliographie. Neue theoretische Abhandlungen, besonders italienischer und deutscher Schriftsteller, ungezählte neue Notendrucke und Handschriften, gewähren uns heute einen tieferen Blick in den Entwicklungs- und Übergangsprozeß der Mensuralnotation. Wir vermögen heute schärfer zu scheiden zwischen den einzelnen Phasen, und wir werden uns hüten, z. B. Theoretiker, wie Walliser, Gumpeltzhaimer, Prätorius, Calvisius, Puteanus etwa mit Aaron, Heyden, Ornitoparch, Foglianus u. a. als gleichwertige Zeugen aufzurufen, wie das Bellermann nicht selten tut, oder die graphischen Auswüchse bei den Generalbassisten der Übergangszeit, etwa nach den Anschauungen der Senflzeit zu berichtigen. Vielmehr steht heute fest, daß mit der Wende des 16. Jahrhunderts in der Mensurierung bereits eine vollständige Loslösung von der alten Lehre eingetreten war, durch nichts deutlicher illustriert, als durch die Gleichgültigkeit, mit der man die Signa im Tempus perfectum und imperfectum confundiert, keine Unterscheidung mehr macht zwischen den Proportiones (dupla und subdupla, tripla und sesquialtera diminuta u. a.), überhaupt alle feineren Taktgliederungen zugunsten einer vereinfachten Vorzeichnungsweise verschmäht. Von der Anwendung ligierter Noten war man, mit Ausnahme der Proprietas opposita, schon früher abgekommen. Außerdem hat die neueste Forschung dargetan, dass das 16. Jahrhundert auch an experimentellen Erscheinungen reich ist, die, mögen sie auch niemals in weitere Kreise ihrer Zeit gedrungen sein, doch in einem Lehrbuch, wie das vorliegende, ihren Platz haben müssen. Endlich bietet die Ligaturen-Technik bis etwa 1550, soweit vorzüglich handschriftliche Proben erkennen lassen, noch mancherlei zusammengesetzte Formen, die sich nur teilweise mit den vorhandenen Schulregeln auflösen lassen (wie die Dupel- oder Tripel-Note mit und ohne Schwärzung, die Verbindung der Maxima mit der Brevis descendens in der Diminutio simplex u. dgl.). Solche Beispiele, die mit der Zeit wohl noch verschiedene Zusätze erfahren werden, würde Bellermann sicherlich auch registriert haben, wenn — er sie eben gekannt hätte.

Wir haben nun gehofft, daß die Neuausgabe diese Ergebnisse moderner Forschung berücksichtigen werde. Aber leider hat man die Gelegenheit dazu unbenutzt verstreichen lassen. Das Buch ist, wie die zweite Vorrede ausdrücklich hervorhebt, außer „einigen nicht erheblichen Zusätzen und Änderungen" geblieben, wie es war. Daß man den Bruder des verstorbenen Autors mit der Redaktion betraute, ist ohne Zweifel sehr pietätvoll. Aber man wird uns zugeben, daß eine so profunde Materie nur fachmännischen Händen anvertraut werden durfte. Gerade Berlin ist in der glücklichen Lage, in Johannes Wolf eine mensuralwissenschaftliche Autorität ersten Ranges zu besitzen. Nun hat ja dieser Gelehrte dem Herausgeber tatsächlich seinen Rat zukommen lassen, wie es in der Vorrede heißt. Wo es aber einer eigentlichen Neubearbeitung bedarf, die wieder gründliche Fachstudien voraussetzt, ist der bloße Rat wie der Tropfen auf den glühenden Stein. Es ist nicht wahrscheinlich, daß Bellermanns Buch bald in einer dritten Auflage den beregten Forderungen nachkommen wird. Eher dünkt uns die Zeit gekommen, ein allgemeines Lehrbuch der Mensuralmusik überhaupt in Angriff zu nehmen. Zu diesem Zweck wird es notwendig sein, endlich einmal auch die bisher in möglichster Zersplitterung behandelten Disziplinen: Satz- und Tonuslehre, Akzidentien, Kanontechnik, Schlüsselfamilien, Textbehandlung vom Standpunkt der modernen Editionstechnik aus mit der Mensuralnotation und Taktlehre zusammen darzustellen. Da wird denn auch einmal die von Riemann angeschnittene Frage zu prüfen



sein, ob die stark verkürzten Übertragungen (d. h. mit Reduktion auf ganz kleine Notenwerke) zweckmäßiger sind, als die bisherigen, das historische Notenbild einigermassen konservierenden breiten Übertragungen, die immer einer genaueren Vortrags- und Tempobezeichnung bedürfen — was allerdings auch bei der Riemannschen Methode der Fall ist. Dieses hier nur gestreifte Problem bildet überhaupt den wundesten Punkt des Bellermannschen Buches, auf den, soviel mir bekannt, bisher noch niemand hingewiesen hat. Ich möchte beispielsweise nur auf die oft ganz willkürlichen Auflösungen einzelner Diminutionen im Perfectum und Imperfectum aufmerksam machen; so die Diminutio simplex, die Bellermann nur im Kanon verkürzt übertragen will, sonst aber wie den Integer valor im Tempus imperfectum behandelt; ebenso die Proportio tripla, die er nach dem Integer valor im Perfectum überträgt, obschon sie die Bewegung verdreifacht; und ähnlich die andern vielfachen Proportionen. Hier würde ein konsequenteres Verfahren zu neuen Resultaten führen, die auch eine zuverlässige Kritik der neuesten Übertragungs-Versuche gestatteten. — Das solcher Art vervollständigte Lehrbuch der Mensuralwissenschaft dächte ich mir wieder als Teil eines „Lehrbuchs der gesamten Musikwissenschaft", das als weitere Zweige auch die übrigen Notationen (antike, mittelalterliche, exotische Notationen, Tabulaturschriften, Generalbaß und Partitur, Orchester- und Gesangspraxis des 17. und 18. Jahrhunderts, Instrumentenkunde, sowie Quellenkunde und bibliographische Sammeltechnik zu umfassen hätte. Indessen — pia desideria! Vorerst würde schon eine gründliche Bearbeitung der mensuralwissenschaftlichen Disziplinen unsere Bedürfnisse befriedigen.

München. **Dr. Theodor Kroyer.**

Riemann, Hugo, „Handbuch der Musikgeschichte". 2. Band. I. Teil. „Das Zeitalter der Renaissance" (bis 1600) — Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907. — Preis 12 M.

Als Ambros den zweiten Band seiner Musikgeschichte beendet hatte und nun vorwärts und rückwärts blickte, da sah er keineswegs, daß alles gut sei, was er geschrieben. Im Gegenteil: Gar manches erschien ihm plötzlich in anderem Lichte. Offen und ehrlich, wie der österreichische Forscher war, setzte er sich hin und widerrief im 3. Bande die Irrtümer des zweiten. Vor allem die vermeintlichen „Engländer" des Mittelalters hatten ihm Respekt eingeflößt, und er bedauerte, ihnen früher nahe getreten zu sein. Mit feinem Gefühl erkannte er, in welcher Richtung er selbst gesündigt hatte und rief mit Überzeugung sein „pater peccavi".

Wieso ihm überhaupt diese Irrtümer hatten unterlaufen können? Er gesteht es selbst: Er war zu Studienzwecken nach — Italien gereist und nicht nach England! Bezüglich der Musikgeschichte Großbritanniens hatte er keine eigenen Forschungen gemacht, sondern sich auf die Werke von Engländern verlassen. Und gerade da — war er verlassen. Vielleicht nicht ohne eigene Schuld: Bessere Autoren als Gewährsmänner hätten ihn auf die rechte Spur bringen können. Hielt doch gerade zu seiner Zeit O'Curry epochemachende Vorlesungen über altkeltisches, insbesondere irisches Altertum, an der Universität Dublin. Wer wollte Ambros zum Vorwurf machen, daß er seine Gewährsmänner in London suchte? So kam es, daß ihm erst Coussemaker die Augen öffnete. Coussemaker, dessen bedeutungsvollste Schriften in der Zwischenzeit zwischen der Publikation des zweiten und dritten Bandes von Ambros Musikgeschichte erschienen ... Da haben wir den Grund, wieso Ambros schon im dritten Bande sein „pater peccavi" rief ... Der Grund hieß Coussemaker.

Ich sprach von Ambros. Wie steht's mit Riemanns „Handbuch der Musikgeschichte"? Der zweite Band reichte „bis 1450". Der dritte beginnt mit — 1300. Der Grund? „Die neuesten Forschungen machen die Jahreszahl 1450 als Grenze des musikalischen Mittelalters unhaltbar und erweisen, daß der große Umschwung ... in Wirklichkeit rund 150 Jahre früher eingetreten ist. ... So überschreitet der Schluß des zweiten Halbbandes tatsächlich die Grenzen des Mittelalters ..., ein Übelstand, den natürlich eine Neuauflage s. Z. beseitigen wird."

„Die neuesten Forschungen"? fragt der erstaunte Leser. Welche Forschungsergebnisse wurden denn in der Zwischenzeit zwischen der Publikation von Riemanns zweitem und dritten Band ediert? „Das Zeitalter der Renaissance" nennt Riemann plötzlich die Zeit von 1300 ab und betont das Zurück-

gehen auf die Natur, auf Volkstum, auf Nationalkunst . . . Findet, daß „die Kirchenmusik gar nicht in der ersten Reihe steht“, daß die neu aufkommende Satztechnik „durchaus weltlicher Herkunft ist“ . . . Woher plötzlich diese neuen Ansichten? Wer hat denn nur kürzlich über Renaissance des Volkstums, über den weltlichen Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst etc. etc. etwas geschrieben? Bei Ambros hieß der Grund: Coussemaker. Wie heißt er bei Riemann?

Wir erfahren es nicht. Ob auch das „ein Übelstand ist, den eine Neuauflage s. Z. beseitigen wird“? Ich weiß es nicht! — Vielleicht darf ein anderer eher darnach forschen als der Referent? Für diesen ist und bleibt ja die Hauptsache: Hat Riemann den zweiten Band überholt? Und auf diese Frage kann man mit einem entschiedenen Ja antworten Wenigstens nach dem Urteil des Referenten. Es wird davon noch die Rede sein.

So gefährlich ist es mit dem „Widerruf“ übrigens nicht. Der Hauptsache nach handelt es sich um Nachträge. Immerhin bleibt einiges Überraschende übrig. So hieß es z. B. im 2. Bande: Florenz sei „die Wiege der ars nova“, es handle sich um „bodenständige Formen“, „diese Florentiner Neue Kunst“ sei „ein echter indigener (!) Sproß italienischen Genies“, die Caccia sei „ganz original toskanisch“ (de facto ist es die britische catch!). Man werde sich daher „bequemen müssen, dem „Sumer is icumen in“ eine Sonderstellung zu belassen und dasselbe aus der zusammenhängenden Geschichte des künstlich imitierenden Stils auszuscheiden“. Das waren kräftige Bejahungen auf der einen und Verneinungen auf der andern Seite. Und jetzt im 3. Bande wird plötzlich (S. 83) vom „Mutterlande der Mehrstimmigkeit, dem britischen Inselreiche“ gesprochen, das „Anregungen aller Art auf dem Kontinent verbreitete“. . . . Fast scheint es, als ob derselbe Punkt, bei welchem Ambros im III. Bande sein „pater peccavi“ rief, auch bei der Selbstberichtigung Riemanns nicht unbeteiligt sei . . .

Der dritte Band von Riemanns „Handbuch“ hat zwei Hauptvorzüge, die den großen bleibenden Wert dieser Musikgeschichte für alle Zeiten verbürgen: 1) Er ist ein unschätzbares Quellenwerk, das mit der Klarheit und Übersichtlichkeit eines Lexikons einen sicher informierenden Überblick über die Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts bietet. 2) Er ist ein epochemachendes Werk in allen jenen Partien, welche in die Kompositionstechnik der „Alten“, in die Stilprinzipien ihres Schaffens hineinleuchtete. In § 59 z. B., bei der Darstellung der Kanonkünste, entwickelt der Verfasser einen Scharfblick, den man bewundern muß. Zum Studium für Komponisten oder Kompositionsschüler bietet daher diese Geschichte lehrreicheres und — interressanteres Studienmaterial, als bisher irgend eine Kompositionslehre enthalten konnte. Noch kein Historiker, der eine Musikgeschichte schrieb, hat es so wie Riemann verstanden, die Geschichte als Kompositionslehrerin aufzufassen. Man merkt auf Schritt und Tritt: Nicht der Antiquar und Archivar spricht zu uns, der sich mit dem Abstauben und Aufstellen begnügt, sondern ein geistvoller Musiker, dem die Noten am Papier sogleich zu leben beginnen. Und zugleich: ein Pädagoge, der den praktischen Nutzen nicht aus dem Auge verliert. Und das — bei Gott — will nicht wenig bedeuten! Hat Riemann auch in dieser Hinsicht Vorgänger, die keineswegs gering zu schätzen sind, in so großem Maßstab hat uns bisher noch niemand die Kompositionstechnik früherer Zeiten erschlossen. Die dabei gewonnenen Werte sind unabhängig von allen historischen Hypothesen und so der Hauptgewinn des „Handbuchs“.

Jeder Vorzug ist nur mit Opfern zu erkaufen. Riemann mußte nach zwei Seiten Opfer bringen: 1) mußte er verzichten, sein Handbuch weiteren Schichten von Musikfreunden zugänglich zu machen. Es ist ein Buch für Forscher. Und 2) Er mußte auf Vollständigkeit, auf Einheitlichkeit, kurzum: auf den pragmatischen Charakter einer Universalgeschichte der Tonkunst verzichten. Das kulturelle und das ästhetische Moment kamen zu kurz. Riemann fühlte das selbst. Seine Hoffnung beschränkt sich darauf, „durch den Versuch, die Entwicklung von Kunstformen und Stilgattungen zum leitenden Gesichtspunkt der Darstellung zu machen, einige wirklich positive Fortschritte in der Erkenntnis der Geschichte unserer Kunst angebahnt zu haben.“ Hingegen ist er sich bewußt, dass sein Buch „weniger geeignet erscheinen wird, ältere Arbeiten, deren leitender Gesichtspunkt ein anderer ist“, [es ist da vor allem an Ambros gedacht!] „zu verdrängen, als vielmehr zu ergänzen und in einzelnen Partien zu korrigieren und zu vertiefen“. Die wohl-



tuende Selbsterkenntnis des gelehrten Verfassers enthebt den Referenten der Pflicht, seine Bewunderung für die hervorragenden Beiträge zur Geschichte des Komponierens (als die er den III. Band des „Handbuchs" vorwiegend auffaßt) seinerseits noch zu verklausulieren.

Diese bewundernde Anerkennung vorausgeschickt, wird man es nicht mißverstehen, wenn nun einige Details (nicht um zu tadeln, sondern aus Interesse an der Klärung der Sachlage,) angemerkt werden.

„Florenz" bleibt auch im III. Bande des Handbuchs ein vollkommen unbewiesenes Schlagwort. Kein einziger Autor kann als Zeuge für eine autochthone Florentiner Kunst genannt werden. Lediglich die zufälligerweise in Florenz erhaltenen Kompositionen sollen den Beweis bilden. Als ob die in Trient erhaltenen Kompositionen den Beweis für eine beispiellose „Trientiner Kunst" bilden könnten! Als ob die Blüte von St. Gallen eine indigene „Schweizer Kunst" verbürgte! Als ob nicht Kompositionen mit italienischen Texten auch von dem Engländer Dunstable, von dem Wallonen Du Fay, von Belgiern und Deutschen vorlägen! Als ob nicht zu Hunderten fremdsprachige Namen romanisiert worden wären! Soll ich mehr Beispiele anführen? Worin besteht denn das Grundwesen der „Florentiner Trecentokunst", von welcher Riemann mit solcher Bewunderung spricht? In der „Hochblüte des von Instrumenten begleiteten Liedes". Sehr wohl. Das also ist das Wesen der ars nova. Was folgt daraus, wenn Florenz die „Wiege" dieser ars nova sein soll? Daß die Instrumente, welche die instrumental-vokal gemischte Kunst ermöglichten, folglich auch begründeten, in Florenz erfunden worden sein müssen! Das läßt sich doch nicht leugnen. Und nun denke man: Kein einziger Florentiner Schriftsteller weiß etwas von diesen epochemachenden Erfindungen! Im Gegenteil: hervorragende Florentiner Schriftsteller sagen, die in Florenz in Gebrauch gekommenen Instrumente seien importiert. Und woher? Aus — Großbritannien und Irland. So steht es z. B. klar zu lesen bei Galileo Galilei. Und auf wen beruft sich Galilei? Auf keinen Geringeren als auf Dante! Andere Belege und Gewährsmänner bestätigen Dantes Worte! Ich komme an anderem Ort genauer darauf zu sprechen. Hier genüge der kurze Hinweis. Kann man annehmen, daß die Instrumente ohne ihre Spieler, ohne ihre Musik importiert wurden? Die „indigene" Florentiner Kunst wird wohl bald den Rückzug antreten.

Das ist aber keineswegs ein Hindernis dafür, Riemanns musiktechnische Untersuchungen über die in Florenz und anderwärts erhaltenen Denkmäler der Spielmannskunst — um solche handelt es sich, wie der Referent in seinen eigenen von Riemann unabhängigen Forschungen nachzuweisen sich bemühte —, vollauf zu würdigen. Ja, man muß staunen, wie Riemann so ganz von innen heraus, lediglich die Noten vor Augen, das richtige Verständnis für die einzelnen Kompositionen, die richtige Lösung ihrer kompositorischen Technik zu finden imstande war. Daß er bisweilen etwas willkürlich wird in seiner Interpretation „vokal-instrumental", braucht man da gar nicht tragisch zu nehmen. Die Hauptsache ist: Riemann ist unzweifelhaft auf dem rechten Wege, und wenn er bisweilen mehr als Künstler, denn als Gelehrter fühlt, — ist's nicht eher Vorzug? Nur Künstler können dem Künstler in seine geistige Werkstatt blicken. Und gerade das hat Riemann zuwege gebracht.

Ich muß meine Anerkennung einschränken. Ich muß sie subjektiv nennen. Denn ich weiß gar wohl, daß derjenige Hauptpunkt, in welchem ich — auf Grund eigener Forschungen zu dem gleichen Resultate kommend — mich mit Riemann eins weiß, die größte Opposition in Gelehrtenkreisen finden wird und schon gefunden hat! Wo steht's, werden alle jene fragen, welche die Noten höher schätzen als die Musik, wo steht's, werden sie fragen, daß der Spielmannsstil der Vater des A capella-Stils im 15./16. Jahrhundert ist? Zeig' es uns in den Noten! Wo steht, daß diese Stelle da instrumental ist? Und das zu zeigen, wird nicht gut möglich sein. Doch vielleicht finden wir noch die Belege!

Einige Kleinigkeiten: S. 18. übersetzt Riemann in der Bulle „Docta Sanctorum": „gestibus simulant, quod depromunt" mit „sie fälschen den Ausdruck". Das scheint mir verfehlt. Wir haben vielmehr hier einen klaren Hinweis darauf, daß die mit Bann belegte „ars nova" eben die entwickelte Spielmannskunst mit ihrer bekannten mimischen Darstellung des Vorgetragenen ist. Die von der Kirche verpönten „gestus" sind eben die



„gestes cantés" der Trouvèregedichte mit ihrem Doppelsinn von mimischem Gesang und Heldensang, jene theatralischen Ausdrucksbewegungen der Musik, denen zufolge die Barden und Spielleute, insbesondere im Nordwesten oft einfach mimi genannt wurden (z. B. von Joh. Cotto, Gerbert, scr. II. 41.). Vergl. auch Tunstede: „De gestu corporis in canendo" (Coussemaker, scr. IV. 251a), Fauriel: „Histoire de la poésie Provençale", Lederer: „Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst" I. 109, Anm. etc. Mit wie richtigem Erfassen der Situation sprach doch Coussemaker von Trouvères-harmonistes! Diese sind die ältesten, polyphone Musik fürs Ohr komponierenden Tonmeister des Kontinents! Eben sie, die sich selbst Schüler der Barden nennen! Das ist allerdings ein Punkt, bis zu dem Riemann nicht vorgedrungen ist. Schade, daß auch er, wie Ambros, nach Italien reiste! Wenigstens im Geiste. Wer weiß denn, was in Großbritannien und Irland noch in Archiven schlummert? Die Konstruktion: „Man wird annehmen müssen, daß die italienische Setzweise über Frankreich ihren Weg nach England gefunden hat" (S. 20), ist jedenfalls unhaltbar. Wir wissen ganz genau — und ich werde es an anderem Orte darlegen —, wann und wie die Spielmanns-Setzweise (die musikalische Kunst der Barden, Jongleurs, Trouvères-harmonistes etc.) von Britannien nach Frankreich, und wann sie in größerem Maße von da nach Italien kam. Ersteres erfolgte in mehreren Etappen von ca. 1100 bis 1300 (seit der mit Gottfried von Monmouth und den Übersetzungen britischer Heldenromane den Kontinent erobernden keltischen Renaissance des Mittelalters). Letzteres ging Hand in Hand mit der weiteren Verbreitung der Spielleute. Man denke nur an die Biographie des Rambaut de Vaqueiras (1180—1207),[1]) in welcher uns die Entstehungsgeschichte des Liedes „Kalenda maya" auf Grund des Importes von Spielmannsmusik durch Jongleure aus Frankreich geschildert wird. Wie noch heute die Zigeuner, so mögen damals die Spielleute polyphone Musik gemacht haben. Alles andere war dann nur Fortentwicklung auf der einen, mißlungene Nachahmung und Entartung auf der anderen Seite (bei jenen nämlich, denen das angeborene Spielmannstalent fehlte). Wir kommen nicht darüber hinweg, daß die Entwicklungsgeschichte der Instrumente den Ausschlag geben wird für die Entwicklungsgeschichte der Musik. Es würde mich zu weit führen, hier genauer darauf einzugehen.

Lobenswert sind Riemanns Versuche, eine chronologische Ordnung der Komponisten und Manuskripte zu geben. Diese rein sachlichen, von jeder Phrase freien Zusammenstellungen entsprechen einem dringenden Bedürfnis. Über die Nationalität so manches Komponisten sind die Akten allerdings keineswegs geschlossen. Man denke doch nur an die Namen Fra Ottobi oder Giovanni Acuto! Echte Italiener? Keine Spur! Wir kennen sie längst als die Briten Hothby und Hakwood! Wie vielen, die uns noch heute bloss im romanischen Namensgewande bekannt sind, mögen ebenso andere Penaten an der Wiege gestanden haben! Ein Beispiel: Als Franzosen nennt Riemann Beltrame Feragut. Der Name ist hingegen altschottisch. Feragut und Ascabart sind als sagenhafte Helden und Söhne Anacs in der schottischen Volkssage bekannt.

Vorzügliches enthält das Kapitel: Neue Formen in der Kirchenmusik. Hier bietet Riemann eine imposante Arbeit in der Enthüllung der kompositionstechnischen Struktur. Hier paart sich seltener Scharfblick und künstlerisches Empfinden mit absoluter Objektivität eines sichern Urteils. Und das Ergebnis? Gerade bei Dunstable, dem Vielumstrittenen, muß Riemann anerkennen: „Das Raffinement dieser Struktur (vollständige thematische Identität der drei durch verschiedene Taktart herausgestellten Teile von Dunstables ‚Veni Sancte Spiritus') ist so frappierend, daß man nicht umhin können wird" — jetzt möchte ich selbständig fortfahren —, jenes Urteil zu korrigieren, demzufolge der Künstler Dunstable lediglich ein Epigone der italienisch-französischen Kunstschule gewesen sei. (So ähnlich klang es uns von Seite 20 desselben Buches.) Vielleicht kommt das Urteil des Tinctoris doch noch zu seinem Rechte? Zumal ja nicht nur Du Fay ausdrücklich den „cantus Anglicanus" (sic!) verwendet, sondern auch bei Okeghem ebenso kompositionstechnische wie melodische Einflüsse Dunstables

[1]) Siehe P. Aubry: „La musique de danse au moyen âge" (Revue musicale 1904); Diez: „Leben und Werke der Troubadours" S. 263; Riemann: „Handbuch" II. 234.



für das Auge des Kenners deutlich erkennbar sind! (Riemann konstantiert solche z. B. auf S. 230.) Okeghem ist es, den Riemann für den Vater des „durchimitierenden Vokalstils" erklärt, der den „begleiteten Vokalstil" abgelöst habe. Er zeigt seine Technik an prächtigen Beispielen, warnt aber wohlweislich vor der Überschätzung jener Renomierstückchen, die ihre große Bedeutung eigentlich nur in den „Raritätenkästen der Theoretiker" gehabt haben. „Peritis derisui sunt" hat sich schon Adam von Fulda über solche Kunststücke geäußert. Immerhin: Wenn auch nicht ästhetisch wertvoll, so sind diese Stücke doch vom kunstpädagogischen Standpunkt sehr instruktiv und interessant. Und deshalb ist es nicht genug zu begrüßen, daß viele Beispiele blendender Technik (z. B. Okeghems 36stimmiger Kanon) in dem Buche in extenso abgedruckt und so zugänglich gemacht worden sind. Wie gesagt: Für Kompositionsschüler ein ganz unschätzbares Material!

Bei dem reichen Inhalt des über 500 Seiten starken Bandes, der so unendlich viel ganz Neues bringt, kann ein genaueres Eingehen auf Details hier nicht wohl gefordert werden. Es genüge noch der Hinweis auf die treffende Darstellung des „neuen Madrigals", der „Programm-Chanson" und der Villanella — deren Anfänge allerdings weiter zurückzureichen scheinen, als Riemann annimmt —, sowie auf die klaren und wirklich überzeugenden kritischen Auslassungen über den Palestrina-Stil.

Resumieren wir: Eine der wertvollsten Materialiensammlungen über die einschlägige Zeit, ein Buch voll Geist und Scharfsinn, eines der anregendsten Werke für den Forscher, eines der hervorragendsten Studienwerke für den Kompositionsschüler.

Ich glaube: ein Werk, das solche Vorzüge vereint, wird manchen Angriffen standhalten. Wünschen wir dem rastlos fleißigen Gelehrten von Herzen Glück zum 4. Bande, der das Handbuch zum Abschluß bringen wird!

Wien. Dr. Viktor Lederer.

Michael, Emil, S. J., Geschichte des deutschen Volkes vom dreizehnten Jahrhundert bis zum Ausgang des Mittelalters. IV. Band. Deutsche Dichtung und deutsche Musik während des 13. Jahrhunderts. Freiburg i. Br., 1906. (XXVII u. 457 S. gebd. 8,40 Mk.)

Der vorliegende Band des umfassenden Geschichtswerkes behandelt in seinem ersten Abschnitte (bis S. 320) die deutsche Dichtung während des 13. Jahrhunderts (Höfische Epen, Legenden, Volksepen, Novellen und Schwänke, Lehrgedichte, Minnedienst, Lyrik, Spruchdichtung). Was jedoch in diesem Buche den Musiker im allgemeinen, den Kirchenmusiker und Musikhistoriker aber im besondern interessiert, das ist der Inhalt des zweiten Abschnittes (S. 321—448). Es würde den uns zugewiesenen Raum weit überschreiten, wenn wir die hochinterressanten Nachweise des mit erstaunlicher Detailkenntnis und unerbittlicher Kritik arbeitenden Gelehrten hier näher verfolgen würden, und muß darum ein mehr allgemeines Verweisen auf die gründliche und sehr sorgfältige Arbeit selbst genügen.

Nach einer kurzen Einleitung über weitere und engere Bedeutung des Wortes Musik behandelt das erste Kapitel die Fortschritte der Musiktheorie: Förderung der Musik durch deutsche Klöster, die Neumen, Guido von Arezzo, Organum, Diskantus u. a. Wenn hier auf S. 322, Anmerk. 2 die Schrift von Fr. A. Gevaert erwähnt ist, mag auch die Antwort auf dieselbe in der nächsten Auflage genannt werden: P. D. Germ. Morin, der Ursprung des gregorianischen Gesanges. Deutsch von P. Thom. Elsässer, Paderborn, 1892, und dazu noch: W. Brambach, Gregorianisch. Bibliographische Lösung der Streitfrage über den Ursprung des gregorianischen Gesanges. Leipzig, 1895; auf S. 323 zu Anmerkung 3 die musikwissenschaftliche Arbeit: Ed. Bernoulli, die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen. Leipzig, 1898; auf S. 324 zu Anmerkung 6 das mit diesem Bande erschienene Werk: V. Lederer, Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst. I. Band. Leipzig, 1906.

Das zweite Kapitel bringt uns Nachrichten über den Kirchengesang, die Sequenzen und Tropen; Bemühungen Gregors des Großen und Karls des Großen um Hebung



des Kirchengesanges, Notker Balbulus,[1]) fahrende Schüler (Vaganten, Goliarden), Ausartung der Tropen, Unsitten beim Choralgesang, Ausschreitungen der Polyphonie u. a. „Es gab eine weitere Unart, die liturgische Melodie mit Tönen zu begleiten, welche stoßweise und durch Pausen unterbrochen vorgetragen wurden. Man verband damit die Vorstellung des Schluchzens; daher die französische Bezeichnung hoquet“ (S. 334). „Johann XXII. hat den Unfug untersagt, wollte indes durch seine Dekretale[2]) einen mehrstimmigen Gesang „in Oktaven, Quinten, Quarten und dgl.“ vom offiziellen Gottesdienst keineswegs ausgeschlossen wissen, wenn nur die Melodie des gregorianischen Chorals unangetastet blieb. Denn „die Konsonanzen“, bemerkt er, d. h. die Harmonie „schmeichelt dem Ohre, weckt die Andacht und bewahrt die Herzen derer, welche zur Ehre Gottes singen, vor Abspannung“ (S. 335).[3]) Den Abschluß bilden interessante Mitteilungen über den Biographen, Dichter und Choralkomponisten Fr. Julian von Speier (gest. ca. 1250), dessen Name fortan in der Musikgeschichte einen ehrenvollen Platz behaupten wird.[4])

Besetzung des Kirchenchores[5]) und Gesangunterricht bilden den überaus lehrreichen Inhalt des dritten Kapitels. Der Leser wird hier an der Hand der besten Quellen aus alter und neuer Zeit unterrichtet über: Die Schwierigkeiten des Gesangunterrichtes, die Solmisation, die Mutation, die harmonische Hand, den Kirchengesang und die Stadtschulen, Erfolge im Kirchengesang. „Daß hingebender Fleiß seitens der Lehrer und der Schüler schöne Früchte zeitigte, hat für Einsiedeln im besondern Rudolph von Radegg, der selbst ein tüchtiger Musiker war, in seiner gleichzeitigen Darstellung der Gesangreform unter Abt Johannes von Schwanden bezeugt, wenn er in der Schilderung der Weihnachts- und Epiphaniefeier 1314 den „berühmten Gesang“, die „süßen Gesänge und Weisen“ der Mönche und der Knaben preist“ (S. 344).

In übersichtlicher Ordnung behandelt das vierte Kapitel: Das religiöse Volkslied. Auch hier ist neben älteren musikgeschichtlichen Quellen die neuere Spezialliteratur fleißig und gewissenhaft benutzt. Besprochen werden u. a. der Ruf: Kyrie eleison, das älteste deutsche Volkslied, Leisen, das religiöse Volkslied im 12. und 13. Jahrhundert, Volkslieder, deren Melodien sich erhalten haben, das Lied: Media vita. „Zweck der geistlichen Gesänge war die Erbauung der Sänger selbst und der Zuhörer“ oder, wie es schon im Jahre 816 eine Aachener Synode mit besonderer Rücksicht auf den kirchlichen Gesang aussprach: es soll „das umstehende Volk nicht bloß durch die Erhabenheit der Worte, sondern auch durch die Lieblichkeit der Töne zu himmlischen Gedanken und Gefühlen erhoben werden“ (S. 354).

---

[1]) Auf S. 329 zu Anmerkung 3 mag der Literaturnachweis noch ergänzt werden durch: Notkers Sequenzen. Beiträge zur Geschichte der lateinischen Sequenzendichtung. Aus Handschriften gesammelt von Jakob Werner. Aarau, 1901. — Ferd. Wolf, Über die Lais, Sequenzen und Leiche. Ein Beitrag zur Geschichte der rhythmischen Formen und Singweisen der Volkslieder und der volksmäßigen Kirchen- und Kunstlieder im Mittelalter. Heidelberg, 1841. — K. Bartsch, Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters in musikalischer und rhythmischer Beziehung. Rostock, 1868. — J. M. Neale, Sequentiæ ex Missalibus germanicis, angelicis, gallicis, aliisque medii ævi collectæ. Londini, 1852. — Jos. Kehrein, Lateinische Sequenzen des Mittelalters aus Handschriften und Drucken. Mainz 1873.

[2]) Siehe: Franz Xaver Haberl, Die römische „schola cantorum“ und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Leipzig, 1888. S. 22. — Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft. III. Jahrgang. Leipzig 1887. S. 210.

[3]) Diese kurzen Ausführungen (vergl. auch: Hugo Riemann, Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig, 1907. II. Band. 1. Teil, S. 18) kann der Musikhistoriker auch zugleich als Antwort auf die Behauptungen und Anklagen Lederers (a. a. O. S. 1) betrachten, wo er schreibt: „Die Kirche hat erwiesenermaßen im Mittelalter die denkbar feindseligste Stellung gegenüber der Mehrstimmigkeit als einer ihr im Grunde des Wesens fremden Kunst an den Tag gelegt, und wir können Fälle aus Deutschland, Frankreich, England, ja selbst aus Island anführen, daß die Kirchenobern gegen die Mehrstimmigkeit Stellung nahmen. Papst Johann XXII. vollends hat sie im Jahre 1322 in feierlicher Weise relegiert, von Grund aus verworfen und zurückgewiesen. Hier kann also der Ursprung der mehrstimmigen Musik nicht gelegen sein.“

[4]) Siehe: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1901, S. 170 ff. S. 173 ff. (aber auch 1908, S. 20 ff. — D. R.)

[5]) Vergleiche: Geschichte der Knabenstimmen im Dienste der Kirchenmusik. K. J. 1879, S. 57 ff. Ein Singknaben-Institut aus älterer Zeit. K. J. 1885, S. 16 ff. Weiteres Material über diesen Gegenstand findet man ebendort 1893, S. 52 ff. 1897 S. 58 ff.



Ein besonderes Kapitel, das fünfte, ist dem deutschen Kirchenliede gewidmet. Der Autor löst seine Aufgabe auf diesem großen Felde in ruhiger Würdigung, bei aller Hochachtung frei von Überschätzung oder gar panegyrischem Überschwang, den Tatsachen folgend, ohne in der Fülle der Einzelheiten unterzugehen, mit einer allen Ansprüchen genügenden Akribie. Als ein neues Ergebnis der gründlichen Forschung Michaels auf dem weiten Gebiete der Geschichte des deutschen Kirchenliedes sei hier folgende Stelle gebucht (im Bäumker nicht enthalten): „Dagegen bestand mancherorts in Deutschland der Brauch, daß das Volk beim Credo mit seinem Sang in der Muttersprache einfiel. In der 31. deutschen Predigt, welche die einzelnen Teile der gesungenen Messe behandelt, sagt Berthold, nachdem er das Evangelium besprochen: „Was danach kommt, das heißt: Credo in unum; das ist der Glaube. Da hebet ihr an und singet mit gemeinsamem Rufe: Ich glaube an den Vater, ich glaube an den Sohn meiner Frauen St. Marien und an den Heiligen Geist. Kyreleis. Wo das Gewohnheit ist, da ist es eine gute Gewohnheit“ (S. 358). Ähnliche Ausführungen eines anderen Gelehrten, welche sich auf eine spätere Zeit beziehen, will ich bei dieser Gelegenheit erwähnen, da dieselben wenig bekannt sind. „Es läßt sich sogar urkundlich aus mehreren Agenden nachweisen, dass im 15. Jahrhundert deutscher Gesang in der Kirche nicht nur zugelassen, sondern sogar von den kirchlichen Behörden empfohlen wurde. In der Agende für die Bistümer Würzburg und Bamberg vom Jahre 1482 wird vom Bischof Rudolph II. verordnet, daß bei der Auferstehungsfeier das Lied „Christus ist erstanden“ gesungen werde; es heißt dort wörtlich: „wenn das vollendet ist werde begonnen Victimæ paschali laudes immolent Christiani, nebst dem deutschen Liede „Christ ist erstanden“. In der Agende für das Bistum Breslau vom Jahre 1496 wird für die Osterzeremonien verordnet: „darauf wird hinzugefügt die Antiphon Surrexit dominus de sepultura, welche dreimal gesungen wird und jedesmal lauter, dann wird gesungen die Prose Victimæ paschali laudes ganz aus und „Christ ist erstanden.“ Das Ordinarium ecclesiæ swerinensis vom Jahre 1519 verordnet, daß das Volk bei den Feierlichkeiten des Christfestes das Lied singen solle „Gelobet seystu Jesu Christ.“ [1]) Von aktuellstem Interesse sind die klaren Ausführungen: Historische Irrtümer betreffs des deutschen Kirchenliedes.

Im sechsten Kapitel entrollt der Verfasser ein Bild der Musikinstrumente der damaligen Zeit. Was in diesem Abschnitte allein über die Orgel, das Orgelspiel, Würdigung der Orgel im 13. Jahrhundert, Verbreitung der Orgel etc. kritisch berichtet wird, ganz abgesehen von den interessanten und wertvollen Mitteilungen über die weltlichen Musikinstrumente, ist wohl begründet und hundertmal mehr und weit gehaltvoller, als eine ganze Reihe mancher Kompendien, Handbücher, Leitfäden der Musikgeschichte über diese Dinge zu sagen (oder eigentlich nicht zu sagen) wissen. Werden aber solche Kunsterscheinungen als kulturbestimmende Faktoren in den genannten Büchern überhaupt noch in den Kreis der Betrachtungen gezogen, so geschieht es zuweilen mit einer Kürze und Geschwindigkeit, die sich von einem kinematographischen Wirbel wenig unterscheidet, also ungenügend ist, um dem fachmännisch nicht vorgebildeten Leser auch nur ein kleines sachliches Bild zu zeigen. Welchen Eindruck die weltliche Musik des 13. Jahrhunderts auf einen Minoritenbruder Adam von Salimbene aus Parma machte, ersehen wir aus einer um 1380 geschriebenen Chronik (Cod. 7260 fol. 124 b der Abteilung Vaticana) und kann nachgelesen werden bei: Fr. X. Haberl, Die römische schola cantorum und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. III. Heft der Bausteine für Musikgeschichte. Leipzig, 1888. S. 27; vergl. auch: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. Dritter Jahrgang. Leipzig 1887. S. 215.

Im siebenten Kapitel lernen wir die Unterhaltungsmusik, die Musik der Minnesänger und der Spielleute, sowie das weltliche Volkslied kennen. Der Verfasser schreibt im einzelnen u. a. über: Selbständige Instrumentalmusik, falsche Auffassung der Minnesänger-Melodien, die Aufgabe der Geige beim Minnelied, der Vortrag Walthers von der Vogelweide, organieren, wandelieren, die Forderung der dichterischen und musikalischen Originalität, die zwei Hauptgruppen der Spielleute, Rechtlosigkeit der Spielleute niederen Schlages, fahrende Frauen, die Landfrieden über Spiel-

[1]) Joh. Neumaier, Geschichte der christlichen Kunst. Band I. Schaffhausen, 1856. S. 339.



leute und Vaganten, die Künste der Spielleute, falsche Beurteilung der Maßregeln, welche die Kirche gegen das Unwesen der Spielleute ergriffen hat, St. Thomas vertritt die gesunden Grundsätze der Kirche, Verdienste der Spielleute, ihre Tüchtigkeit im Gebrauche der Instrumente, Spielleute als Volksdichter, Begriff des weltlichen Volksliedes,[1]) Zeugnisse für die drei Gruppen des weltlichen Volksliedes.

Mit dem überaus inhaltreichen achten Kapitel, welches die liturgischen Festspiele und die Anfänge des Dramas behandelt, schließt Michael den vorliegenden Band ab. Aus der Überfülle des auf S. 400 bis 448 besprochenen Stoffes seien nur erwähnt: Das antike Drama und das mittelalterliche Schauspiel, dessen Anregung durch die Liturgie der Kirche, dramatisches Element der Tropen, ein Ostertropus in St. Gallen, eine liturgische Osterfeier in England und in Bamberg, die Nürnberger Osterfeier, das Osterspiel von Muri, das große Benediktbeurener Passionsspiel, Weihnachtsfeiern und Weihnachtsspiele, das Prophetenspiel, das Benediktbeurener Weihnachtsspiel, das St. Gallener Spiel von der Kindheit Jesu, das Tegernseer Spiel vom Antichrist, das Drama von den zehn klugen und törichten Jungfrauen, die mittelalterliche Bühne, die Musik bei den liturgischen Spielen, die geistlichen Spiele und die Kirche, die künstlerische Entwicklung des Dramas im 13. Jahrhundert.

Wohltuend berührt überall der streng geschichtliche Sinn des Verfassers, der Verzicht auf rhetorischen Aufputz und Phrase. Das gewaltige, scheinbar erdrückende Material beherrscht Michael — wie jede Seite des Buches bekundet —, mit souveräner Meisterschaft. Wir bewundern dabei ganz besonders das geschickte, lebensvolle Darstellungstalent des Verfassers, dessen gewandte Feder ein lesbares und höchst lesenswertes Buch geschaffen hat, das in keiner Weise die trockene Quellenarbeit verrät, sondern ein Werk, an dem sowohl der Historiker als der Dilettant seine wahre Freude findet.

Montabaur. Karl Walter.

Ludwig Schiedermair. Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts. I. Band. Simon Mayr. (Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1907). Preis 10 M.

Im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1904 hatte Hermann Kretzschmar mit einem kurz orientierenden Aufsatz auf die ungewöhnliche historische Bedeutung Simon Mayrs (1763—1845) hingewiesen, und die für eine eingehende Behandlung des Themas in Betracht kommenden Gesichtspunkte festgestellt. Die weitere Ausarbeitung dieser Anregungen hat nun Ludwig Schiedermair in dem vorliegenden Buche mit Erfolg in die Hand genommen. Außer einer aktenmäßigen Biographie Mayrs bietet er eingehende Untersuchungen der opere buffe und serie des Meisters bis zum Jahre 1807, welche zu den Ausführungen Kretzschmars die Detailbelege bringen. Wünschenswert wäre für die ein sehr reichliches, fleissig gesammeltes Material verarbeitende Darstellung nur noch eine etwas breitere Ausführung des allgemeinen historischen Hintergrundes gewesen; im einzelnen werden ja die Beziehungen Mayrs zu den bedeutenden Zeitgenossen, Vorgängern und Nachfolgern klar gelegt; allein ein historisches Gesamtbild, ähnlich wie es Kretzschmar a. a. O. gegeben hat, nur nun natürlich um die vielen Einzelergebnisse der Schiedermair-schen Forschung bereichert, vermißt man. Die beiden etwas Ähnliches versuchenden mit „Rückblick" überschriebenen Abschnitte sind zu knapp ausgefallen.

Mayrs Erscheinung, wie sie sich uns aus den von Schiedermair erschlossenen Materialien darstellt, ist, historisch betrachtet, eine ziemlich komplizierte. Der Stil der Neuneapolitaner, deren Schule bei Mayrs erstem Auftreten als Opernkomponist in Italien herrschend war, macht sich bei ihm ebensowohl in der lässigen Behandlung des Sekkorezitativs, wie in dem für die neuneapolitanische Richtung charakteristischen Streben nach möglichst ohrenfälliger, volkstümlicher Melodik geltend. Die unpassende „Heiterkeit", die Schiedermair z. B. in den Abschiedsarien der „Ginevra" (Seite 202) und der

[1]) Soweit der Unterzeichnete bisher ermitteln konnte, hat das Wort „Volkslied" zuerst Herder gebraucht: „und so, wie viele, viele Lieder des Volkes . . . Endlich werden sie aufmerksam und mahnen mich um mehrere solche Volkslieder." Joh. Gottfr. Herder, Von deutscher Art und Kunst. Hamburg, 1773. S. 27. Auf derselben Seite gebraucht er auch noch den Ausdruck „Populärlied" und Seite 51 „Provinziallieder".



„Cora“ (Seite 223) findet, ist so ein Zeichen neuneapolitanischen Stils, und lässt sich in der italienischen Oper weiterverfolgen. „Già mi pasco nei tuoi sguardi“ in Bellinis „Norma“ gehört ebensowohl hieher, wie Donizettis lustige Rachearien und manche Partien in Verdis Jugendopern. Ist somit Mayr der Dekadenz seiner Zeit nicht ganz entgangen, so hat doch auch die große Vergangenheit der italienischen Oper auf ihn gewirkt; die Errungenschaften der sogenannten zweiten neapolitanischen Schule, die Kunst eines Jomelli, Perez, Teradellas, Majo, Traetta findet Nachhall in so manchem seiner bedeutenden Accompagnato-Rezitative, und auch seine Chorbehandlung, welche für die Beurteilung seiner historischen Persönlichkeit von ausschlaggebender Bedeutung ist, hat an dieser Quelle geschöpft. Ferner hat Gluck auf ihn, wie auf verschiedene zeitgenössische Vertreter der italienischen opera seria (Sacchini, Salieri, Cherubini, Piccini) eingewirkt, vor allem aber verdankt er Mozart ungemein viel. „I misterii Eleusini“ beispielsweise steht, wie Schiedermairs Analyse ersehen läßt, in Einzelheiten ganz ausgesprochen unter der Einwirkung der „Zauberflöte“; und auch abgesehen von solchen Einzelfällen fand Mozart ganz im allgemeinen in Mayr einen gelehrigen Schüler, insbesondere was die Behandlung des Orchesters anlangt, womit der Hauptpunkt von Mayrs historischer Mission berührt ist. Endlich erscheint Mayr in bedeutsamer Weise beeinflußt von der französischen Oper, welcher er namentlich in der Behandlung des Ensembles manche wichtige Anregung verdankt. Kreuzungen der italienischen und französischen Opernkunst sind ja nichts Neues; boten im 17. Jahrhundert bereits Werke wie Luigi Rossis „Orfeo“ oder Cavallis „Ercole“ einschlägige Beispiele, so hatten sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts in der komischen Oper Duni, in der ernsten Pulli, Ferrandini, auch Jomelli und Hasse, vor allem aber Traetta („J Tindarii“ und „Le feste d'Jmeneo“) französischen Einflüssen hingegeben. Gegen Ende des Jahrhunderts wurde die Anlehnung an französische Vorbilder in der opera buffa wie in der seria immer häufiger, und so blieb es auch im neunzehnten Jahrhundert. Für diese Wechselbeziehungen sind italienische Erscheinungen der Pariser „Grand opera“, wie Rossinis „Tell“ und Bellinis „Puritaner“ nicht minder charakteristisch, als der ausschlaggebende Einfluß, den der Geist der Viktor Hugo-Schule auf das Schaffen Donizettis und des jungen Verdi gewann. Bei Mayr zeigt sich dieser Einfluß zunächst darin, dass er seine Texte dem Gebiete der französischen Literatur entnahm, wie z. B. das Textbuch zu seinen „Gli Sciti“ (1800) von dem Librettisten nach einem Drama Voltaires bearbeitet ist (Schiedermair, S. 173), oder seine „Lodoiska“ ein von Cherubini und Kreutzer in der französischen Oper eingeführtes Sujet behandelt. (Sch. S. 191). Speziell musikalisch tritt der Einfluß aber zutage in der Einführung von Formen wie der „Pollacca“, z. B. in „Aviso ai maritati“ (1796) (Sch. S. 52), in der Behandlung von Chören, wie dem humoristischen Advokatenchor in „Belle ciarle e fatti tristi“ (Sch. S. 111), in Massenszenen, wie dem Finale des zweiten Akts gleichen Werkes (Sch. S. 117), einer Prügelszene à la „Meistersinger“. Die Schulung für solche belebte Ensembles bot das französische Ballett. Für die Beliebtheit des Ballets selbst aber, die natürlich ebenfalls ein Zeichen des wachsenden Einflusses Frankreichs auf Italiens Opernkunst bedeutet, ist Mayrs opera buffa „I virtuosi“ (1801) mit dem auf die Zeitverhältnisse anspielenden Streit zwischen Prima ballerina und Primadonna indirekt charakteristisch. Endlich stehen die programmatischen Instrumentalsätze in Mayrs Opern, namentlich seine „Gewitterstürme“, unter französischem Einfluß. Wie Mayr späterhin durch seinen Einfluß auf Fel. Romani, den berühmtesten italienischen Librettisten der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, allen diesen französischen Zügen dauernde Wirksamkeit im Rahmen der italienischen Oper verlieh, das darzustellen, fällt außerhalb der Zeitgrenzen, die sich Schiedermairs Buch steckt.

In engstem Zusammenhang mit Mayrs Bedeutung als Propagator der französischen Einflüsse in der itatienischen Oper steht sein Wirken für die Steigerung der Bedeutung von Chor und Ensemble. Isoliert ist er auch in diesen Bestrebungen nicht; die zweite Neapolitanische Schule, wie eine Reihe namentlich von Gluck beeinflußten Neuneapolitaner verfolgten gleiche Ziele. Vielleicht einer der Ersten, den das in der opera buffa schon länger übliche Ensemblestück (Finale) auf die seria übertrug, war Paisiello („Piro“, Neapel 1778). Doch enthält bereits Glucks reformatorischer „Telemach“ aus dem Jahre 1750 ein thematisch einheitlich aufgebautes

Finale. Mayr selbst verwendet den Chor in der opera buffa zuerst in „Le Finti rivali" (1803), in der Seria bereits 1794 („Saffo"). In den „Sciti" (1800) steht der Chor schon im Vordergrund des Interesses der ganzen Oper (Schiedermair, S. 172). Zu welch leicht gehandhabtem und vielseitigen Wirkungsmittel der Chor unserem Meister wird, zeigt seine mannigfache Verknüpfung mit anderen Formen der Oper, wobei die Arie mit Chor am interessantesten ist. Schiedermair führt mehrere Beispiele davon auf; am merkwürdigsten ist die Es-dur Arie des Boleslao mit Chor (in „Lodoiska"; Sch. S. 186), die mit den über das ganze Stück verteilten leisen Zwischenrufen der Wachen ganz frappant an Pizarros erste Arie im Beethovenschen Fidelio erinnert. In den vor Beethovenschen Fidelioopern (Paer, Gaveaux) ist ein Beispiel für diese Arie nicht gegeben; die Arie mit Chor an sich freilich war eine in der zeitgenössischen Oper häufig vorkommende Form, aber bei der merkwürdigen Ähnlichkeit der Situation, und da Mayrs „Lodoiska" bereits 1802 in Wien zur Aufführung kam (Sch. S. 21), ist eine direkte Beeinflussung Beethovens und seines im übrigen den Bahnen Gaveaux' folgenden Textdichters Sonnleithner durch Mayr nicht ausgeschlossen.

Als wichtigste Seite der historischen Bedeutung Mayrs hat Kretzschmar den Einfluß, den er in der Orchesterbehandlung auf seine Nachfolger, auf Spontini, Rossini, Mercadente bis Donizetti, Meyerbeer und Berlioz ausübte, hervorgehoben. Außer der von Mozart angeregten individualisierenden Behandlung der einzelnen Instrumente des Opernorchesters, sowie der gesteigerten Bedeutung des Instrumentalparts in der Oper überhaupt, sind namentlich die starke Besetzung und Bevorzugung der Blechbläser, die charakteristische Verwendung von Instrumenten, wie Harfe und Englischhorn und ähnliches, Errungenschaften der Mayrschen Schule. Auch zu diesem wichtigsten Kapitel bietet Schiedermairs Buch zahlreiche interessante Detailbelege. Das englische Horn z. B. verwendet Mayr in der buffa zum ersten Male in „Labino e Carlotta" (1799; Sch. S. 68), in der seria schon 1794 in „Saffo"; die Harfe erscheint in der opera buffa, sofern sie durch die Handlung gefordert wird, in der seria aber bereits 1801 in „Ginevra", ohne daß dies der Fall ist (Sch. S. 201), also lediglich als koloristisches Wirkungsmittel, worauf, wie ich meine, besonderer Nachdruck gelegt werden muß. Jene pompösen Bläsersätze auf der Bühne, bei Aufzügen und dgl., für die noch Wagners „Rienzi" Beispiele bietet, hat Mayr ebenfalls schon in seiner „Saffo" (1794) gebracht.

Es ist nicht möglich, hier noch weiter auf Einzelheiten einzugehen. So sei zum Schluß nur noch einmal Schiedermairs Arbeit als höchst wertvoller Beitrag zur Geschichte der neueren Oper begrüßt und die Hoffnung ausgesprochen, daß ein weiterer Band dieser Studien recht bald folgen möge.

München-Starnberg. Dr. E. Schmitz.

Weinmann, Karl, Geschichte der Kirchenmusik. Kempten und München 1906. (VI. Bändchen der Sammlung Kösel), Preis geb. 1 Mk.

Eine mit freudigstem Interesse von allen Freunden der Kirchenmusik begrüßte Arbeit, die auf den Vorlesungen des Verf. an der Regensburger Kirchenmusikschule basiert. Leicht und flott geschrieben, gibt das Buch Aufschluß über alle historischen Gebiete der Musica sacra. Zuerst behandelt Dr. W. die Geschichte der einstimmigen Musik, den gregorianischen Gesang bis zum Motuproprio Pius' X., der ‚Charta magna' des Kirchengesangs, sowie das deutsche Kirchenlied. Sodann belehrt er uns über die Geschichte der mehrstimmigen Musik, deren Anfänge, Entwicklung in der niederländischen, römischen, venezianischen und deutschen Meisterschule. Mit besonderer Wärme und Hingebung verweilt er bei der Darstellung der Restauration der Kirchenmusik durch Ett, Proske, Witt und den deutschen Cäcilienverein. Es folgt dann ein kürzerer Abschnitt über die Instrumentalmusik. Literaturangabe und Namenregister lassen uns die vielseitigen Vorstudien ahnen, welche dem Werk vorausgehen mussten.

Es wird kaum noch nötig sein, die Schrift zu empfehlen, da bereits Übersetzungen in die polnische, italienische und englische Sprache in Angriff genommen sind.

Da das Buch in erster Linie für den kunstbegeisterten Laien geschrieben ist, so mögen einige diesbezügliche Bemerkungen hier Platz finden.

Wir sehen ab von mehreren stilistischen Härten (z. B. S. 13 durch ‚das Missale ge-



stricken'; u. a.), es erscheint uns auch die zuweilen überschwengliche Lobpreisung der Kirchenmusik als „Krystallisationspunkt der kirchlichen Liturgie und Kunst" (Vorwort) begreiflich. Jedoch vermissen wir vor allem eine scharfe Begriffsbestimmung der Kirchenmusik. Dies macht sich geltend schon in den Überschriften ‚einstimmige etc. . . Musik'. Ist es Musik, die in der Kirche — wie das Kirchenlied — oder im organischen Zusammenhang mit der kirchlichen Feier gebraucht wird? Dabei wäre das Verhältnis, die Abweichung und Rückkehr zum jedenfalls maßgebendsten Faktor in der geschichtlichen Entwicklung hervorzuheben: zum kirchlichen Choral, dessen Unterschied vom akatholischen, vielleicht noch besser hätte betont werden sollen. Auch bei der Behandlung der Instrumentalmusik sieht man sich plötzlich, ohne jede Vorbemerkung im Text, in die Reihe großer Organisten der protestantischen Kirche versetzt (S. 175). Im einzelnen hätten schwierigere Fachausdrücke, wie cantus directaneus u. a. kurz erklärt werden können. Bei der Geschichte des deutschen Kirchenliedes hätten die Bestrebungen des Cäcilienvereins eine eingehendere Würdigung finden bzw. das einstimmige vom mehrstimmigen Lied unterschieden werden sollen. Denn unser Haller ist nicht minder groß in seinen Messen wie im kleinen „Jungfrau, Mutter Gottes mein".

Als verfrüht erscheint uns (S. 2 cf. S. 159) die Behauptung der absoluten Priorität des Gesangs beim kirchlichen Offizium vor dem bei der liturgischen Feier, da doch im Abendmahlsbericht des hl. Justinus von dem Gesang des Vorstehers *(ὅσῃ δυνάμει)* die Rede ist, und wir im Klemensbrief am Ende des 1. Jahrhunderts eines jener eucharistischen Dankgebete verwahren, die wir uns nur mit gehobener Stimme vorgetragen denken können (s. die Besprechung über die Messe im Morgenland). Die Ausdehnung der Kirchenmusik auf außerliturgische Anlässe ließe wohl auch eine kurze Würdigung der neueren geistlichen Oratorien nicht unangebracht erscheinen, die wir als eines der edelsten Glieder in der Entwicklungsreihe des deutschen Kirchenliedes anerkennen müssen, besonders wenn sie den Text der Hl. Schrift zugrundelegen.

Regensburg. Dr. Wilhelm Scherer.

Batka Richard, Geschichte der Musik in Böhmen. 1. Buch: Böhmen unter deutschem Einfluß. (900—1333). Leipzig, Breitkopf & Härtel 1906. Preis 8 M.

Böhmen gilt von altersher als musikalisches Land und noch heute wird in Böhmen viel und gut musiziert. Und doch ist bisher von seiner musikalischen Entwicklung nur spärlich zuverlässige Kunde in die deutschen Lande gedrungen, weil es an einer deutschgeschriebenen, in ihren Ergebnissen unanfechtbaren Landes-Musikgeschichte gefehlt hat. Wer sich bisher über Böhmens Musikgeschichte unterrichten wollte, war auf den größern Artikel im Mendel-Reißmann angewiesen; Hostinskys Abhandlung im Bande „Böhmen" des Kronprinzenwerkes dürfte vielen Interessenten überhaupt unbekannt geblieben sein. Diese beiden Abhandlungen sind aber zum Teil veraltet, zum Teil halten sie vor der modernen Musikwissenschaft nicht mehr stand. Was in tschechischer Sprache über Musik in Böhmen geschrieben wurde, ist, weil nicht in einer Gelehrtensprache abgefaßt, über die Landesgrenzen nicht hinausgekommen. Die Sprachenfrage spitzt sich aber bei den merkwürdigen Verhältnissen Böhmens zu einer das ganze öffentliche und private Leben aufs stärkste beeinflussenden politischen Frage zu. Das Land wird von zwei Nationen, den Deutschen und Tschechen, bewohnt, die auf wirtschaftlichem und geistigem Gebiet in schärfstem Kampfe liegen. Ja, der aus nationaler Eitelkeit entspringende Antagonismus der Tschechen gegen alles Deutsche geht so weit, daß sie ihre Kultur lieber von Franzosen und Russen abhängig wissen wollen als, was näherliegend ist und durch die Geschichte erhärtet wird, von den älteren Deutschen. Das sind durchaus nicht übertriebene Behauptungen des Referenten, das sind Tatsachen, die sich aus dem tschechischen Schriftwesen durch ungezählte Fälle erhärten lassen. Auch die Musikhistorie der Tschechen leidet unter der Verschleierung des deutschen Einflusses auf die Musik in Böhmen.

Es darf darum eine bedeutende Tat genannt werden, daß Richard Batka sich der großen Mühe unterzogen hat, auf Grund einläßlichster Quellenstudien den Nachweis zu erbringen, daß für die Zeit von 900—1333 die Musik in Böhmen ganz unter deutschem



Einfluß steht. Der 2. Band wird die Geschichte der Karolinischen Zeit umfassen, der 3. die Hussitenstürme, der 4. das Reformationszeitalter. Was Batka uns in dem vorliegenden ersten Bande vorlegt, ist eine auf staunenswerter Belesenheit beruhende Arbeit von strengstem wissenschaftlichen Charakter, eine Arbeit, die alle einschlägigen Probleme aufgreift und sich mit ihnen unvoreingenommen auseinandersetzt. Als Hauptergebnis geht die schlagende Widerlegung der von der tschechischen Historiographie gemachten Versuche hervor, den Einfluß französischer Kultur auf Böhmen bereits vom Anfang des 14. Jahrhunderts zu datieren. Denn in allen Fällen, wo ein solcher Einfluß vermutet wurde, war er nur ein mittelbarer, und die Vermittler der französischen Errungenschaften sind die Deutschen gewesen. Anders wurde das alles, als Karl, der nachmalige Kaiser Karl IV., in Prag seine Residenz aufschlug.

Seinen Stoff behandelt Batka in drei „Die älteste Zeit", „Die Zeit der letzten Przemysliden", „Die Zeit König Johannes" betitelten Kapiteln, die geistliche und weltliche Musik gesondert darstellend. Auf jene Partien des Buches, die sich mit der weltlichen Musik (im weitern Sinne des Wortes) befassen, brauchen wir hier nicht näher einzugehen. An dieser Stelle interessieren uns vor allem die Resultate, die Batka für die geistliche Musik seinen Lesern übermittelt.

Die Christianisierung Böhmens ging um die Mitte des 9. Jahrhunderts von **Regensburg** aus. 845 wurden dort vierzehn slavische Häuptlinge getauft, 895 bekehrte sich ebendort Herzog Spitihnev samt seinem Adelsgefolge und aus Regensburg wird er auch die Geistlichen geholt haben, mit denen er sich nach seiner Rückkehr in die Heimat umgab. An den von Spitihnev gegründeten Kultusstätten zu Prag und Budeč haben wir die mitgebrachten bayrischen Priester zu suchen, die als Lehrmeister in allen Kultussachen, als Diplomaten und Wissensvermittler wirkten und jedenfalls eine weit günstigere soziale Stellung einnahmen als die slavischen Leutpriester. Es muß von mächtigem Eindruck auf das staunende Volk gewesen sein, als zum Feste der Scherung des später heiliggesprochenen Wenzel der eingeladene Bischof (Tuto von Regensburg) mit seiner Geistlichkeit eine, wie ausdrücklich bemerkt wird, **gesungene** Messe zelebrierte. Die deutschen Geistlichen erscheinen also als die berufenen Träger des Kultus, der lateinischen Kultussprache und des lateinischen Kultusgesanges, und die Priester zu Budeč, bei denen man Latein, Psalmengesang ceteraque divina lernte, können nur Regensburger gewesen sein. In dem einzig und gerade von einer bayrischen Quelle überlieferten Namen des Lehrers **Uenno** haben wir wohl die Koseform Wenno des besonders im Bayrischen üblichen Namens Verinhart zu vermuten. Die Erziehung in Budeč übte auf Wenzel eine tiefe, das ganze Leben bestimmende Wirkung aus. Wie seine Vorliebe für den Psalter auf die Budečer Lehrjahre zurückgeht, in denen er das Psalmengesangbuch auswendig lernte, so wird ihm daselbst auch die besondere Hinneigung zu den deutschen Priestern, das Festhalten an den traditionellen Beziehungen zum Bischof von Regensburg eingeflößt worden sein. Nach Wenzels Ermordung (935) wurde der fremde Klerus zwar vertrieben, aber schon Boleslav I. schloß seinen Frieden mit dem Bischof von Regensburg, der, als er 945 die vollendete Veitskirche in Prag konsekrierte, die Liturgie in vollem Umfang wiederhergestellt gefunden haben wird. Mittlerweile begann auch der einheimische Klerus sich mit der Liturgie vertraut zu machen, wodurch die ehedem ausschließliche Bedeutung der fremden Priesterschaft allmählich sank. Freilich nicht unter ein gewisses, immer noch beträchtliches Maß, denn die hervorragenden kirchlichen Ämter wurden gern mit Deutschen besetzt, schon weil der Bischof zur Wahrung seines Einflusses Vertrauensmänner aus seiner nächsten Umgebung auf den wichtigsten Posten wünschen mußte. Es wurde daher der von Regensburg eingeführte Kirchengesang als Bestandteil des Kultus von dorther, wenn nicht geleitet, so doch wenigstens überwacht, und als in Prag ein eigener Bischofsitz erstand, wurden die kirchlichen Verhältnisse statt von Regensburg vom Erzbistum Mainz abhängig.

Der erste Bischof Böhmens war bekanntlich der Sachse Thietmar. Über seinen Einzug in Prag berichtet der Chronist Cosmas: „Ut ventum est metropolim Pragam, iuxta altare Sancti Viti intronizatur ab omnibus, clero modulante „Te Deum laudamus". Dux autem et primates resonabant: „Christe keinado, Kirie eleison und die hallicgen alle helfuent unse, kyrie eleison" et cetera. Simpliciores autem et idistæ clamabant „Krlessu". Über

den Ambrosianischen Lobgesang der Geistlichkeit und den aus „Kyrie eleison" hervorgegangenen „Ruf" „Kriess" des Volkes bedarf es keiner erklärenden Worte. Nicht so einfach steht die Sache in betreff des deutschen Liedes, das der böhmische Herzog und sein Adel sang, eine Tatsache, welche die nationale Empfindlichkeit der tschechischen Historiker sehr unangenehm berührt und zu einer Reihe abenteuerlicher Hypothesen geführt hat. Batka weist nun dem gegenüber mit allgemein kulturhistorischen und mit philologischen Gründen nach, daß es sich hier um durch den korrumpierten Text deutlich hindurchschimmernde süddeutsche Wortformen handelt, die uns zum geschichtlichen Zusammenhang zurückführen und auf die bayrischen Geistlichen aus der Zeit des Regensburger Episkopats deuten, welche an den Sitzen des Herzogs und der übrigen Großen wirkten und augenscheinlich auch noch die Einstudierer des „Christe keinado", dem Bischof zum christlichen Willkommgruß, gewesen sind.

Der Wunsch nach geistlichen Liedern in der Volkssprache soll schon unter Thietmars Nachfolger Adalbert befriedigt worden sein. Der slavische Gesang „Hospodine pomiluj ny", dessen Autorschaft dem heil. Adalbert zugeschrieben wird, ist freilich erst seit der Mitte des 13. Jahrhunderts historisch beglaubigt. Weder die Sprache des Liedes, noch seine musikalische Beschaffenheit läßt eine sichere Datierung zu. Mit guten und nunmehr auch von der tschechischen Musikgeschichtschreibung übernommenen Gründen, weist Batka nach, daß dieses Adalbertslied in seiner Geltung als Nationallied keinesfalls über die Mitte des 12. Jahrhunderts zurückreicht, wobei allerdings die Möglichkeit aufrecht bleibt, daß es schon früher entstanden ist, mag auch die Überlieferung, die dieses älteste Denkmal der Tonkunst in Böhmen in das 10. Jahrhundert verlegt, sich als trügerisch erweisen.

Es hieße den zur Verfügung stehenden Raum um ein Beträchtliches überschreiten, wollte ich aus der Fülle des Stoffes mit einiger Ausführlichkeit noch mehr hervorheben. Die Versuchung, im Rahmen einer Buchbesprechung auch noch über das Wenzelslied, über den Dekan Veit, den Mäzen der Kirchenmusik, die Bonifanten, die Osterspiele von St. Georg, den Cantus fractis vocibus usw. zu berichten, ist nicht gering. Aber ich muß mich bescheiden, darf jedoch feststellen, daß es dem Autor gelungen ist, durch seine Landesmusikgeschichte die Ergebnisse der allgemeinen Musikgeschichte zum Teil gestützt, zum Teil modifiziert zu haben, und daß der Musikhistoriker aus diesem (übrigens wohltuend gemeinverständlich geschriebenen und instruktiv illustrierten) Werke, dem man die Fülle der darin niedergelegten Arbeit kaum ansieht, nützliche Anregungen schöpfen wird. Und der Autor wird wohl recht behalten, wenn er meint, daß solchen Arbeiten keineswegs eine bloß provinziale Bedeutung innewohnt, daß vielmehr das Gebäude der großen Zukunftsmusikgeschichte nur auf dem Fundament möglichst vieler und eingehender Forschungen auf dem Gebiete der einzelnen Landesgeschichten errichtet werden kann. „Unter diesem Gesichtspunkt gewinnt dann auch oft Nebensächliches noch Wert und Wichtigkeit und gestattet selbst der Wust geringfügiger Details noch den Ausblick ins Weite. Die großen Gedanken der Musikwissenschaft erblühen auf dem wohlbestellten Grunde von zahllosen einzelnen Ermittelungen, und immer, wenn die ‚Musikgeschichte von oben' mit ihrem Latein zu Ende ist, wird die ‚Musikgeschichte von unten' sich wieder als das rettende Prinzip bewähren."

Wir aber wünschen, es möge dem Verfasser bei seiner vielverzweigten Tätigkeit bald die Gelegenheit geboten sein, das Werk, an dem er mit allen Fasern seines Herzens hängt und zu dem er in jedem freien Augenblick liebevoll zurückkehrt, fortzusetzen und in Muße zu beenden.

Prag. **Dr. Ernst Rychnovsky.**

Flood Wm. X. Grattan, Organist of Enniscorthy Cathedral; Vice-President of the Irish Folk-Song Society; Member of the Royal Society of Antiquaries, etc. etc.: A History of Irish Music. Second Edition. — Dublin, Brown and Nolan Limited. And at Belfast and Cork. — 1906.

Die deutsche Wissenschaft hatte in früheren Zeiten eines von den Wissenschaften anderer Zungen voraus: den Zug zur Universalität. Der deutsche Forscher, der es mi



seiner Aufgabe ernst nahm, sprach gewöhnlich mehrere Sprachen. Anders der Engländer oder Franzose. Wie eigentümlich berührt es uns z. B., wenn einer der Herausgeber der „Oxford History of Music“ im Vorwort seiner Frau dankt, daß sie ihm einige deutsche Aufsätze übersetzt habe. Und sollte ich Beispiele anführen, wie oft die französische Wissenschaft rückständig geworden ist, weil sie die deutsche Forschung ignorierte, so könnte ich Seiten füllen.

So war es bis ins vorige Jahrhundert. Heute scheint sich ein Umschwung zu vollziehen. Der Engländer und der Franzose studieren deutsche Werke. Der Deutsche ist stolzer geworden und glaubt schon fremder Sprachen in der Wissenschaft entraten zu können. Es wird allmählich Zeit, auf die Gefahr aufmerksam zu machen, welche das Aufgeben deutscher Universalität für die Wissenschaft als solche heraufbeschwört.

Auf welchem Gebiete der Musikwissenschaft träten die Folgen deutlicher in die Erscheinung, als bezüglich der musikalischen Vergangenheit des keltischen Nordwestens Europas! Man glaubt es nicht, wie weit hinter den tatsächlichen Forschungsergebnissen alles das zurückbleibt, was man bisher in deutschen Büchern über die Musik der Britannier (Kymren, Waliser), oder Iren und Schotten liest! Ambros z. B., der doch gewiß ein Polyhistor war, kennt von der walisischen Literatur nur Jones' „relicks“, ein Buch aus dem Jahre 1784 (!), das zwar für seine Zeit von großer Bedeutung, jedoch auch schon zu Ambros' Zeiten von den maßgebenden Autoren längst als ein Werk erkannt war, das, „um Kritik unbekümmert, die Fabeln seiner Vorgänger als ausgemachte Wahrheiten wiedergibt“ (Walter). Welch eine Fülle von einschlägiger Literatur erschien aber seitdem in Britannien! Wie ist die wissenschaftliche Kritik bezüglich der Barden Britanniens vorgeschritten! Stephens gekrönte Preisschrift „Literature of the Kymry“, erschien sogar schon 1864 in deutscher Übersetzung. Man schlage die neuesten deutschen Musikgeschichten auf: Man findet über die Barden Britanniens die alten Fabeln wieder, die sich von des seligen Forkel Zeiten forterben; weiter gar nichts. Und gar bezüglich Irlands! Da ist es womöglich noch ärger bestellt. Riemann z. B. (der übrigens auch von wäl'scher Literatur bloß Jones kennt!) hat anno 1906 („Handbuch“) lediglich zwei Gewährsmänner für die musikalische Vergangenheit Irlands: es sind das Walker, dessen Werk 1786 (!) erschien und von der englischen Wissenschaft längst als „truly absurd“ „charlatans on the subject of ancient musical history“ etc. erkannt ist, und Hardiman, dessen fleißige, aber mehr kompilierende als forschende Arbeit 1831 erschien. Was in den letzten 75 Jahren über irische Musik geschrieben wurde — darüber wird man bisher in keinem deutschen Werke etwas finden. Und doch hat das große dreibändige Werk O' Currys („On the manners and customs of the Ancient Irish“) der irischen Archäologie speziell in musikhistorischer Beziehung schon in der Mitte der Siebzigerjahre so reichen Stoff geliefert, daß es bis auf den heutigen Tag für jeden Musikhistoriker eine nicht zu umgehende Quelle hätte sein sollen.

Wer nicht näheren Einblick in die Verhältnisse hat, glaubt gar nicht, wie folgenschwer diese durch ein Jahrhundert gehäuften Versäumnisse unsere Wissenschaft beeinflußt haben. Wie viele falsche Behauptungen, ja grundverkehrte Geschichtsauffassungen wären vermieden worden, wenn die deutsche Wissenschaft sich nicht in Einseitigkeit verloren hätte! Universalität — so heißt das Wort, das allein eine führende Stellung in der Wissenschaft verbürgt. Wird sie die deutsche Wissenschaft wiedererringen?

Im Jahre 1904 erschien zu Dublin eine „History of Irish music“ von Grattan Flood. Wir schreiben nun 1908. Die deutsche Wissenschaft ist wiederum an einem fremdsprachigen Werke achtlos vorübergeschritten. Und doch hat das Buch Floods in Großbritannien und Irland großen Erfolg gehabt — schon 1906 erschien die zweite Auflage —; es wird darum höchste Zeit, daß bei uns jemand für dieses Werk seine Stimme erhebt!

Grattan Flood fügt in glücklicher Weise die Resultate eigener Forschung einer kompletten Musikgeschichte Irlands ein. Sein Werk reicht von den ältesten Tagen bis ins 19. Jahrhundert. Bei einem Umfang von bloß 350 Seiten mußte natürlich eine ziemlich gedrängte Darstellung gewählt werden.

Gerade in der knappen Zusammenfassung der wichtigsten Forschungsergebnisse irischer Gelehrter liegt die hervorragende Bedeutung dieses Buches als einer informativen Quelle für die internationale Wissenschaft. Die Angaben Floods sind verläßlich und gewissenhaft, und die nationalen Fäden, die er bald da

bald dort zur allgemeinen Musikgeschichte hinüberspinnt, sind jederzeit interessant und wenn auch von starkem patriotischem Einschlag durchzogen, so doch niemals erklügelt oder aus der Luft gegriffen.

Bezüglich des irischen Altertums beschränkt sich Flood darauf, O'Curry kurz auszuziehen. (Schon an sich verdienstlich, da wohl nicht jeder Musikhistoriker so wie der Referent die ca. 1800 Seiten O'Currys wird durcharbeiten wollen!) Je weiter er aber vorschreitet, um so selbständiger und freier wird seine Forschung. Daß auch seine Darstellung des Reizes nicht entbehrt, beweist z. B. das interessante Kapitel: „Shakespeare and Irish Music," das wertvolle neue Gesichtspunkte beibringt, so daß die — vom Referenten an anderem Orte (ohne vorherige Kenntnis Floods) bereits dargelegten — Beziehungen Shakespeares zu altkeltischer Bardenkunst kaum mehr bezweifelt werden können.

In der Betonung des exklusiv-irischen geht Flood allerdings oft etwas zu weit. Man muß bisweilen die keltischen Kymren (Britanner) und Iren als Einheit fassen, um Floods Worte gelten zu lassen. Genaueres hätte ich gern über die Oghamschrift als musikalische Schrift gehört. Der Gedanke liegt so nahe, daß ihn der Referent auch schon gehabt hat — siehe „Keltische Renaissance" S. 21 —; die Beweise vermisse ich auch bei Flood. Ich glaube allerdings eher, daß aus dem Ogham (einer nur aus Punkten und Strichen bestehenden Schrift) die Neumen, als die Tabulaturen entstanden sind. Vielleicht läßt sich die Sache noch genauer beweisen. Den mit O'Curry nicht vertrauten Leser werden die Nachrichten über die älteste Mehrstimmigkeit ganz besonders überraschen. Es scheint sehr plausibel, daß die Nachricht über das „modulabiliter decantare" in des Adamnanus Lebensbeschreibung des heil. Columbanus der älteste Beleg eines déchant schon vor dem Aufkommen des Namens organum darstellt. Die irische Glosse donaibhi bindigeddar erhöht die Wahrscheinlichkeit. Die irischen Mönche haben jedenfalls die Polyphonie mit nach dem Kontinente gebracht. Wer ließe sich z. B. einreden, die reichbesetzten Orchester zu St. Gallen hätten nur einstimmig musiziert?! . . . Einige Irrtümer haben sich bei Flood in die Darstellung der Instrumente (Ullardharfe etc.) S. 23. flg. eingeschlichen. Die Lektüre von Hortense Panums Aufsatz „Harfe und Lyra im alten Nordeuropa" (Sammelbde. der Internat. Mus. Ges. VII. [1905] S. 1 flg.), dürfte dem Verfasser die nötigen Korrekturen nahelegen. Auch ist es mir rätselhaft, woher Flood die genaue Stimmung von Brian Borus Harfe kennt (von C bis d_2?). Die Harfe ist doch zerschlagen und ohne Saiten erhalten. Das altirische Instrument „Buinne", von G. de Machault als flûte bretaigne zitiert, dürfte der Ahnherr des „Englischhorns" sein. Warum das bekannte „Ut tuo propitiatus" (Siehe Fleischer, Vierteljahrschr. f. Musikw. 1890) gerade irisch und nicht kymrisch sein soll, wäre wohl auch schwer zu beweisen (S. 42). Sehr treffend sind die Kapitel, welche von Anglo-Irish Musik handeln und die Wirkung irischer Kunst aufs Ausland scharf charakterisieren. Ab und zu eine kleine Entgleisung — z. B. S. 59: Joh. Scotus Erigena habe 150 Jahre vor dem Erscheinen der Musica enchiriadis gelebt (richtig ca. 50 Jahre) — kann unserer Anerkennung keinen Abbruch tun. Interessant ist, daß Flood Lionel Power, den bekannten englischen Komponisten aus dem Anfang des 15. Jahrh. für Irland anspricht. Die Beweise überzeugen mich allerdings nicht ganz. Ausführlich handelt der Verfasser von der Kirchenmusik, sowohl der vor-reformatorischen als auch derjenigen des Reformationszeitalters. Von den Komponisten des 17. Jahrh. erhält O'Carolan ein eigenes Kapitel, aus noch späterer Zeit dürfte vielfach das Kapitel: „Händel and Arne in Ireland" interessieren. Der Ausblick auf die Gegenwart beschließt mit einer reichen Revue von vielfach sehr angesehenen Komponisten das lehrreiche Buch.

Kein anderes Volk der Welt ist jemals so unterschätzt worden, wie die Kelten Großbritanniens und Irlands. (In kultureller Beziehung sind ja Kymren, Iren, Schotten ein einziges Ganzes.) Flood bietet die Gelegenheit, sich kurz und zuverlässig über die Musik eines zu sehr vernachlässigten Volkes zu orientieren. Schon dies empfiehlt sein Buch. Für den Forscher hingegen ist es auch das unentbehrliche Korrektiv, falls er Daveys eulogistische „History of English Music", oder Nagels deutsches Buch des gleichen Titels zur Hand nehmen will. Denn nachgerade wird es zur Gewißheit: die Wurzeln der englischen Musik ruhen nicht in angelsächsischem sondern in keltischem Boden. Je mehr die angelsächsischen Autoren das keltische Moment ignorierten, um so dringender wird für



die unparteiische Wissenschaft der objektive Ausgleich. Die alte Feindschaft zwischen Engländern und Iren soll uns in keiner Weise verwirren: kein Beispiel kann uns treffender als dieses zeigen, daß sich die Kulturgeschichte von den Einflüssen und Einflüsterungen der politischen Geschichte (sowohl Vergangenheits- als Zeitgeschichte) emanzipieren muß.

Wien. Dr. Viktor Lederer.

Aubry, Pierre. „Recherches sur les ‚Ténors' français dans les motets du treizième siècle."

Aubry P. et A. Gastoué. „Recherches sur les ‚Ténors' latins dans les motets du treizième siècle."

Aubry P. „La Rhythmique Musicale des troubadours et des trouvères." Alle drei Schriften: Paris, Honoré Champion. 1907.

Diese drei Untersuchungen des gewiegten französischen Archivars und Musikforschers stehen in enger Beziehung zueinander. Die ersten beiden sind mehr bibliographischen Inhalts, die letztgenannte Schrift fällt vorwiegend in das Gebiet der Paläographie und polemisiert gegen Riemanns System des Choralrhythmus, d. i. der choralen (nicht mensuralen) Lesung mittelalterlicher Troubadour- und Trouvèreweisen. Gleichwohl bilden die drei Schriften eigentlich ein Ganzes, das wohl geeignet ist, uns in der Kenntnis der Musik des 13. Jahrhunderts ein wenig vorwärts zu bringen.

Die „Recherches sur les Ténors français etc." beschäftigen sich mit dem Nachweis des Ursprungs einiger französischer „Ténors" in dem berühmten Manuskript von Montpellier und zeigen deren Identität mit gewissen, der lyrischen Literatur derselben Zeit entlehnten Texten. Die Nachweise betreffen insbesondere die Texte: „Hé, Resvelle toi", „Cis a cui je sui amie", „defors compiegne", „Hé, dame jolie, mon cuer", weiterhin die nicht in Montpellier sondern in dem Ms. der Bamberger Stiftsbibliothek (Ed. IV. 6, siehe Stimming „Altfranzösische Motette", Halle 1907) erhaltenen „Ténors": „Bele Ysabelos" „Joliement", weiters (wieder aus Ms. Montpellier) „Douce Dame que j'aim tant", „Lonc tems a que ne vi m'amie", „J'ai fait tout nouvelement", „Par verité vueil esprover", „Frese nouvelle, muere France! muere, muere France!" „Vilain, lieve sus", „Chose tassin", „Vous le me defendés, l'amer", „Pourquoy me bat mes maris?" — Die Untersuchungen gestalten sich durch Beigabe der Melodien besonders interessant, wenn auch manche Übertragung nicht unantastbar ist.

Auch die zweite Schrift, die Aubry gemeinsam mit A. Gastoué zeichnet, beschäftigt sich mit dem Ms. H. 196 der Bibliothek zu Montpellier. Die lateinischen Tenortexte dieser Handschrift zusammenstellend, ordnend und bibliographisch nachweisend, bildet sie eine willkommene Ergänzung ebenso zu der erstgenannten Schrift, wie auf der anderen Seite zu den Untersuchungen von Coussemaker und Ludwig (Sammelbd. VI). Fleiß und Wissen des gelehrten Verfassers kann nur der richtig einschätzen, der weiß, wieviel Arbeit oft in einer einzigen Zeile solcher Nachweisungen steckt.

Enthielt schon die obengenannte Schrift einige interessante Andeutungen über den „rhythmischen Modus" als Grundlage der Lesung der Motetten-Notation im 13. Jahrh., so wächst sich die zunächst als „examen critique du système de M. Hugo Riemann" gedachte Untersuchung „La Rythmique musicale des troubadours et des trouvères" zu einem vollkommenen System in dieser Richtung aus. Es sei vorweg gesagt, daß dieses System einfach und klar ist. Allerdings möchte ich erst eine noch weitere Klärung der Streitfrage „Choral oder mensural?" abwarten, ehe ich endgültig für Aubry oder für Riemann Partei nehme.

Riemann hat bekanntlich jede mensurale Lesung der Troubadourweisen rundweg abgelehnt und die Ableitung des musikalischen Rhythmus aus dem Metrum des Textes sowie die einzige Normalform des achtsilbigen Verses als Regel aufgestellt. Aubry sieht hierin kein wissenschaftliches Ergebnis sondern ein zur Anpassung an moderne Ohren in Geschichte und Wissenschaft hineingetragenes Vorurteil. „Il a formé son système d'après sa propre esthétique". Insoweit muß man Aubry recht geben, wenn es auch dahingestellt bleiben muß, ob es heilsam oder schädlich ist, daß die Wissenschaften einander in die Hände arbeiten. Wenn der gelehrte Verfasser allerdings auf S. 8 den alten Irrtum wiederholt, weil die uns bisher bekannten Theoretiker eine Art der Notenschrift, wie sie

Riemann annimmt, nicht besonders erwähnen, sei deren Existenz unmöglich, so geht er zu weit. Die Frage „weil oder obwohl?“ ist auch auf diesem Gebiete noch lange nicht gelöst und daß bei der unüberbrückbaren Kluft, welche im früheren Mittelalter die zwei Feldlager der Musik (Kleriker und Spielleute!) trennte, ein gegenseitiges Totschweigen ganz gewöhnlich war, ist mehr als wahrscheinlich. Folglich bilden kirchliche Theoretiker keine genügende Basis zur Beurteilung weltlicher Spielmannskunst. Und Schüler der Spielleute sind ja eben die Troubadours und Trouvères.

Die Theorie Aubrys hat nun allerdings in einem Punkte etwas Zwingendes und Überzeugendes: Der Verfasser vergleicht dieselben Melodien in Handschriften verschiedener Zeiten, und zwar insbesondere in den Manuskripten 844, 845, 847, 12615, 20050 etc. der Bibl. Nationale zu Paris, die der ersten Entwicklungsphase, und in der Hs. H. 196 der Bibliothek zu Montpellier, welche der zweiten Entwicklungsphase, und schließlich in Hs. der frankonianischen Zeit, welche der dritten Entwicklungsphase der Notierung von Motetten im 13. Jahrhundert angehören. Kennzeichen der ersten Phase: Longen und Breven sind nicht unterschieden, die Ligaturen haben noch keine bestimmte rhythmische Bedeutung. Kennzeichen der zweiten Phase: Die Longen sind von den Breven unterschieden, aber die Ligaturen haben an sich noch keinen bestimmten Wert. Dritte Phase: Das vollendete Mensuralsystem der frankonianischen Theorie.

Die „erste Phase“ Aubrys nähert sich de facto der Theorie Riemanns: Wir haben Musik von tatsächlich mensuraler Bedeutung in rein choraler Schrift vor uns, so daß wir die Kriterien der Lesung außerhalb der Notenschrift suchen müssen.

Hauptsächlich für die zweite Phase nun bringt Aubry eine neue, tatsächlich interessante und einleuchtende Theorie bei: die „modale Formel“. Zur Grundlage dienen die 6 modi: (lang-kurz; kurz-lang; lang-kurz-kurz; kurz-kurz-lang; lang-lang-lang...; kurz-kurz-kurz...). Zu ihnen gesellt sich die Theorie der „equipollentia“ dahingehend, daß in jedem einmal gegebenen Modus der Wert eines jeden Elementes unveränderlich bleibt und Ligaturen in ihrer Gesamtheit genau den Wert der einfachen Note haben, deren Stelle sie im rhythmischen Schema einnehmen.

Aubry demonstriert nun seine Theorie, durch die er eine große Reihe seiner früheren Arbeiten berichtigend widerruft, an zahlreichen Beispielen. Viele sind einleuchtend, bei anderen wieder ist die Interpretation ebenso willkürlich wie nach den bisherigen Theorien. Insbesondere dafür, weshalb bei der einen Melodie dieser, bei der anderen jener Modus zugrunde zu legen ist, bleibt Aubry den Beweis oft schuldig. Auch seine Vorliebe für den Tripeltakt findet, wie mir scheint, keinen stichhaltigen Rückhalt in den Quellen. So läuft zum Schluß auch diese Theorie nur auf Geschmack und musikalischen Sinn Aubrys hinaus, wie die Riemannsche Theorie auf Geschmack und musikalischen Sinn des Leipziger Polyhistors. Wirklich bewiesen erscheinen nur einige Leseschriften für die polyphone Musik der Zeit vor Philipp de Vitry. Für Monodien bildet das einzige Argument die auf Seite 12/13 reproduzierte Schriftprobe. Folglich — können wir einstweilen nichts anderes tun als: abwarten. Jedenfalls ist die Theorie Aubrys eines weiteren Ausbaues fähig und dann vielleicht imstande, die bezüglichen Probleme zu lösen. Klar und einfach — die Hauptbedingung für Wahrscheinlichkeit — ist sie ja in ihren Grundzügen. Was allerdings bisher an ihr erwiesen ist, erscheint zu gering, als daß sich der über die Autorschaft der Grundidee entbrannte Streit zwischen Aubry und Dr. Beck (siehe Straßburger „Cäcilia“ 1907 Nr. 7 und 9!) verlohnte. Daß die Grundidee von Dr. Beck stammt, gibt übrigens Aubry ohne weiteres zu. So sei es denn auch vom Referenten gewissenhaft verzeichnet.

Wien. Dr. Viktor Lederer.

Kirchliches Handlexikon. Ein Nachschlagebuch über das Gesamtgebiet der Theologie und ihrer Hilfswissenschaften. Herausgegeben unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrten in Verbindung mit den Prof. K. Hilgenreiner, J. B. Nisius, J. Schlecht und A. Seider von Prof. M. Buchberger. 2 Bände. Mit kirchlicher Druckgenehmigung. München, Allgemeine Verlagsgesellschaft m. b. H. 1. Band, 1904—1907. 1.—26. Lieferung à 1 M.

Ein Lexikon, das es zustande gebracht hat rund 12000 Artikel aus allen Zweigen der Theologie und ihrer Hilfswissenschaften

in einem — allerdings stattlichen — Bande zu bieten, ein Werk, an dem über 170 Fachgelehrte mitgearbeitet, trägt den Beweis seiner Gediegenheit in sich selbst. Damit sind aber auch schon seine hervorstechendsten Qualitäten gegeben: erschöpfender Inhalt, prägnante Form, neueste Forschung. Diese Signatur trägt der 1. Band durchwegs an der Stirne. Er reicht vom Buchstaben A — H (Hystaspes-Buch) und enthält 2068 Spalten, die sich auf größere und kleinere Artikel, je nach Wichtigkeit des behandelten Gegenstandes, verteilen. Die Ausstattung des Werkes selbst muß als eine vorbildliche bezeichnet werden, besonders wenn man den äußerst mäßigen Preis in Betracht zieht.

Was uns hier mit dem kirchl. Handlexikon beschäftigt, ist sein kirchenmusikalisch-liturgischer Teil. Schon der Umstand allein, daß die Kirchenmusik in so weitgehendem Maße berücksichtigt ist, zeigt von dem organisatorischen Talent des Herausgebers, der in der Aufstellung des Nomenklators als umsichtiger Polyhistor — denn nur ein solcher durfte sich an ein so großes Unternehmen wagen — eine äußerst glückliche Hand hatte. Möge der Inhalt eines Heftes (26. Lieferung) ein Bild des Gebotenen geben: Kanon (P. Cl. Blume), Kantional, Kantor (Peter Wagner), Karwoche (K. Hilgenreiner), Keller Max und Michael, Kempis, Kempter Karl, Kerle Jakob, Kerll Johann Kaspar, Kienle, Kiesewetter (P. Mich. Horn), Kirchenlied (223 Zeilen!), Kirchenmusik (Herm. Müller), Kirchensprache (K. Hilgenreiner), Kirchentonarten (Wagner), Kirchweihe (D. Stiefenhofer). Wer schon einmal auf diesem Gebiete gearbeitet, der wird zu würdigen wissen, wieviel Quellenmaterial oft in einem einzigen Artikel in konzisester Form niedergelegt ist; man vergleiche z. B. nur „Kirchenlied", „Choral" (P. Johner und P. Vivell), Brevier (P. Manser), oder Brevierhymnen, Hymnus, Hymnar, Hymnodie, Hymnendichter (P. C. Blume), Artikel, die eine vollständige orientierende Geschichte dieser Gebiete bieten. Und gerade in dieser kurzen und bündigen, aber erschöpfenden Übersicht besteht m. E. der große Vorteil für den Interessenten. Der Nichtfachmann wird sich ja nur in den wenigsten Fällen aus einer Geschichte die großen Entwicklungslinien einer Kunst klarlegen können, vielleicht nicht einmal die Zeit hiezu besitzen; hier findet er alles für seinen Zweck zugeschnitten, aber doch wiederum so, daß ihm durch hinreichende Literaturangabe der Weg zu weiteren Studien gewiesen wird. Auch der Fachmann wird nicht ohne Nutzen diesen Teil des K. Hs. befragen; stammen doch die meisten Artikel — wie die obige kurze Stichprobe beweist — aus der Feder kirchenmusikalischer Autoritäten. Gerade in unserer Zeit aber, wo die Kirchenmusik durch das Motu proprio Pius' X. in den Vordergrund des allgemeinen Interesses getreten ist, braucht vor allem der Theologe einen zuverlässigen Berater auf diesem Gebiete. Möge ein ebenso glücklicher Stern die gelehrten Herausgeber und den Mitarbeiterstab auch bei dem zweiten Bande führen, dann wird das K. H. in der Tat „der katholischen Kirche und Theologie zur Ehre und weiteren Kreisen zum Nutzen gereichen."

Einige Bemerkungen, die sich bei der Durchsicht der kirchenmusikalischen Artikel dem Ref. aufdrängten, mögen hier Platz finden. Die bestimmenden Momente für die Aufnahme eines Artikels können sehr verschiedener Natur sein, je nach dem Gesichtswinkel des Beschauers. Der eine wird einen unbedeutenderen Namen für aufnahmswert halten, aus dem Grunde, weil er sich anderswo kaum findet; ein anderer verlangt nur nach den markantesten Namen, den Säulen und Marksteinen auf der breiten Straße, er verzichtet gerne auf Kilometertäfelchen. Jeder Standpunkt hat seine Berechtigung; Ref. stellt sich jedoch mehr auf Seite des letzteren, zumal er ein Werk als ein in sich abgeschlossenes Ganzes betrachtet, das mit Vergleichen sich nicht abgeben soll. Dieses vorausgeschickt, halte ich manche Namen für überflüssig, andere dagegen für notwendig, z. B.: Buchstabe G hätte ich gerne auf Namen wie Ghizzolo, Graziano, Guglielmi usw. verzichtet, dagegen solche wie Gafurius, Giovanelli, Goudimel, Grell, Gumpelzhaimer usw. ersehnt, und so auch bei den anderen Buchstaben.

Lieferung I, S. 53: Adam v. Fulda. Hier durfte die gediegene Studie Dr. W. Niemanns über des Meisters Leben und Werke nicht fehlen; s. Kirchenmusik. Jahrbuch 1902, S. 1 ff, wo sich auch 16 Tonsätze Adams abgedruckt finden, 14 davon aus dem erst 1897 von Hugo Riemann in der Leipziger Universitätsbibliothek aufgefundenen Mensuralkodex des Magister Nikolaus Apel; vgl. auch



K. J. 1897 S. 10 ff. — Lfg. 5, 447, ist die neueste, kurze und praktische Bach-Biographie von Ph. Wolfrum (Berlin, Bard, Marquardt & Co.) nachzutragen (vgl. das Referat hierüber in diesem Jahrgang. Spittas klassische Bach-Biographie (2 Bde.) bearbeitet gegenwärtig Herm. Kretzschmar für eine Neuauflage. Soeben erscheint auch eine deutsche Übersetzung des französischen Werkes von A. Schweitzer: „Jean-Sébastian Bach, le musicien-poète", das mehr das künstlerische und musikalische als das historische Moment betont; auch „L'Esthétique de Jean-Sébastian Bach par André Pirro" wird gleichzeitig von Breitkopf & Härtel für Deutschland ausgegeben. — Lfg. 10, 908: „Choral" ist die Behauptung, daß sich die beiden deutschen kirchenmusikalischen Zeitschriften ‚Gregorianische Rundschau' (Graz) und ‚Gregorius-Blatt' (Aachen) fast ausschließlich mit Choral beschäftigen, zum mindesten für die letztere — welche das ganze Gebiet der kirchenmusikalischen Theorie und Praxis umspannt — nicht zutreffend.

Lfg. 16, 957 werden dem Humanisten Cochläus fast 80 Zeilen gewidmet. Daß dieser nämliche C. aber auch ein für seine Zeit ganz bedeutender Musiktheoretiker war, scheint dem Verf. des Artikels entgangen zu sein; neben der ‚Musica activa' erlebte z. B. sein ‚Tetrachordum musices' nicht weniger als 4 Auflagen. — Lfg. 16, 1453: Festa Costanzo, „Kontrapunktist." Diese Bezeichnung, die sich auch sonst häufig im K. H. findet, dürfte für den Nichtfachmann wenig verständlich sein; jedenfalls stimmt das ihm beigelegte Charakteristikum von der „architektonischen Verwertung der Homophonie" in seinen Werken hiezu nicht besonders gut. — Lfg. 20, 1847. Volbachs Händel-Biographie erschien seitdem in neuer, verbesserter Auflage (1906); vgl. hiezu das Referat in diesem Jahrg. — Lfg. 20, 1857. Hans Leo Haßler. Nachzutragen: Neuausgaben. 3 Bände. Sacri concentus. Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. Bd. XXIV und XXV. — Lfg. 20, 1864: Haydn Joseph. Die Gesamtausgabe seiner Werke bei Breitkopf & Härtel (auf 80 Bände berechnet) ist eben von einem eigenen Komitee in Angriff genommen worden. — Lfg. 24, 178. Josquin de (nicht des) Près. Der Artikel sagt: „Nicht sehr fruchtbar, aber um so sorgfältiger in der Detailarbeit. Gibt der nicht selten übertriebenen Kontrapunktik der Niederländer klarere, edlere Formen, beginnt z. T. die Melodie selbständig zu führen, dem Inhalt des Wortes seine volle Bedeutung zu geben." Ich halte Josquin für einen der fruchtbarsten Komponisten der vorpalestrinensischen Periode; seine 32 (!) Messen, seine Motetten, Psalmen, Chansons sind wohl der sprechendste Beweis hiefür. Von seiner Kontrapunktik sagt Ambros: „Josquin war in den Traditionen der Okeghem'schen Schule erzogen und weit entfernt, etwa sofort als Reformator gegen sie aufzutreten ... suchte er sie auf die höchste Spitze der Möglichkeit emporzutreiben." Dem Satze, daß J. „dem Inhalt des Wortes seine volle Bedeutung zu geben beginnt", (cf. Commer, Coll. op. mus. Batav. tom. VIII. Sec. XVI, p. 2) widerstreitet wohl der größte Teil seiner Werke, wenn auch zugegeben werden muß, daß ihm neben Isaac Anteil „an der endgültigen Klärung des vokalen Textur-Stils" gebührt. — Das Urteil, das ich aus den Werken des Meisters der musikal. Technik gewonnen, ist ein bedeutend nüchterneres als dasjenige des für ihn in Begeisterung erglühenden Ambros; ich möchte es in die Worte zusammenfassen: Josquin hat die Form gegossen, in die Palestrina den Inhalt schüttete. — Lieferung 25, 238. Julian von Speier. Seine beiden Reimoffizien rechnet der Verf. des Artikels „zu den hervorragendsten Choralkompositionen des Mittelalters." Vgl. hierüber das gegenteilige Urteil Peter Wagners in diesem Jahrgang S. 20 ff. — Lfg. 26, 281. Zu Werners Geschichte der Kantoreigesellschaften in Sachsen (1902) wäre jetzt noch nachzutragen: Johannes Rautenstrauch, Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen. Ein Beitrag zur Geschichte der Kantoreigesellschaften usw. (1907). — Lfg. 26, 342. Kempter Karl. „Seine Meß- und Vesperkompositionen sind für die einfacheren Verhältnisse berechnet und entsprechen ihrem Zweck, sind aber in liturgischer Hinsicht wegen des unvollständigen Textes zu beanstanden", entsprechen also wenigstens in dieser Beziehung nicht ihrem Zwecke. — Lfg. 26, 374, Kirchenlied, ist bei der Lit.-Angabe nachzutragen: Riemann, Handbuch der Musikgeschichte II, 1 (1907). (Vgl. das Ref. hierüber in diesem Jahrgang). —

Diese kleinen Ausstellungen und Desiderien tun indes der Brauchbarkeit des prächtigen Werkes keinen Eintrag.

K. W.



Carmina Scripturarum scilicet Antiphonas et Responsoria ex Sacro Scripturæ fonte in libros liturgicos Sanctæ Ecclesiæ Romanæ derivata collegit et edidit **Carolus Marbach,** Episcopus titularis Paphiensis. Argentorati Le Roux, 1907. Preis 8 M.

Einer höchst mühevollen aber verdienstvollen Aufgabe hat sich der bischöfliche Verfasser unterzogen, alle aus der Heiligen Schrift entnommenen Antiphonen und Responsorien der liturgischen Bücher des römischen Ritus zusammenzustellen und in höchst übersichtlicher Weise zu ordnen.

Die aus elf Kapiteln bestehende Einleitung klärt über Anlage und Gebrauch des Buches auf und löst verschiedene Fragen über Ursprung, Gestaltung und Anwendung der verschiedenen liturgischen Texte, die dann im einzelnen nach ihrer Aufeinanderfolge in den Schriften des Alten und Neuen Testamentes dargeboten werden. Daran reihen sich noch die aus apokryphen Büchern sowie aus den Schriften der heiligen Väter und Kirchenschriftsteller geschöpften Stellen. Ein alphabetisches Verzeichnis der Psalmen und Antiphonen, sodann nochmals ein solches für alle Gesänge nach ihren lateinischen Anfangsbuchstaben und -worten mit dem Hinweis auf die Seitenzahl im Buche schließt das Ganze, so daß man leicht die gesuchte Stelle und so den Weg zu weiteren Aufschlüssen über Inhalt, Zusammenhang, Bedeutung und liturgische Verwendung finden kann. Die Ausstattung ist äußerst vornehm, der Druck sehr übersichtlich. Der kirchliche Komponist, Dirigent und Sänger, noch mehr aber der Liturge selber wird das Buch als unentbehrliches Nachschlagewerk begrüßen. Die Druckfehler und Zusätze hätten vielleicht am Schlusse einen besseren Platz gefunden. Bei den Literaturangaben zum Verständnis der Spracheigenheiten der Vulgata vermißt man den Hinweis auf Hobergs gründliche Schrift „De s. Hieronymi ratione interpretandi“ 1886. Eine klare Bezeichnung des Zweckes der Sammlung zu Beginn der langen Einleitung würde dem umfangreichen Buche noch mehr zur Empfehlung dienen.

Regensburg. Dr. Wilhelm Scherer.

Baumstark Anton, Die Messe im Morgenland. Kempten u. München 1906, (8. Bändchen der Sammlung Kösel.) Kempten und München 1906. Preis geb. 1 Mark.

Der gelehrte Verfasser hat auf verhältnismäßig kleinem Raum eine erstaunliche Fülle von Material verwertet. Die Einleitung handelt über „Name und Bestandteile“, der erste Teil über „die Denkmäler“, der zweite über den „Aufbau der morgenländischen Messe“, worauf noch ein Kapitel über „unwesentliche Einlagen“ sowie ein Anhang über die benützte Literatur folgt.

Wir werden aus der „verwirrenden Fülle der Erscheinungen“ (S. 77) durch das Buch bestens in die vier Hauptformen der Meßfeier des Orients — die byzantinische, armenische, ost- und westsyrische Messe — eingeführt. Überall ist das Unterscheidende und Übereinstimmende klar hervorgehoben, der historische Zusammenhang mit der Meßfeier der urchristlichen Kirche, ihre Unabhängigkeit voneinander und von der abendländischen Liturgie betont, auch die Priorität gegenüber der heidnischen Mithrasliturgie erwiesen. Das Ganze gestaltet sich zu einer glänzenden Apologie der Meßfeier als Opfer und Kommunion des wahren Leibes und Blutes Jesu Christi. Für die Kirchenmusik finden sich treffliche Ausführungen über den liturgischen Gesang bei der Opferfeier eingestreut, darunter eine Bemerkung über das Mitwirken eines Knabenchores bereits vor dem Ende des 4. Jahrhunderts.

Einige unwesentliche Wünsche wären für die nächste Auflage vielleicht zu berücksichtigen: Weshalb in der deutschen Sprache die griechischen Wortklänge Ignatios von Antiocheia, Alexandreia, Areiopagite, Kaisareia, da sich doch besser klingende längst eingebürgert haben? Die Beziehung der Apostellehre (S. 21) auf Leib und Blut des Herrn scheint doch bei dem Hinweis auf das durch Malachias geweissagte Opfer (14, 1—3) bis zu einem gewissen Grade klar, soweit man dies bei der herrschenden Arkandisziplin verlangen kann. Daß kein „Ungetaufter“ Katechumene hinzutrete, dürfte keine so unnütze Bemerkung sein (S. 22), besonders wenn es wirklich anzunehmen wäre, daß die Neugetauften in der Osternacht ohne weitere Vorbereitung zum Tisch des Herrn treten durften (S. 38). Aber Cyrills mystagogische Katechesen wollen eben dieser „Vorbereitung“ dienen, die erst nach

der Taufe abgeschlossen wurde. Die oftmaligen Hinweise auf die Ähnlichkeit mit jüdischen Gebräuchen hätten wohl ein klareres und einheitlicheres Gepräge gewonnen durch die Berücksichtigung der Bickellschen Vergleichung des jüdischen Pascharitus mit der sich daran anschließenden Einsetzung des heiligen Opfers durch den Herrn. Der — wiewohl nicht als morgenländische Quelle geltende — oft zitierte Justinus Martyr hat den römischen Klemens mit dessen liturgischem Dankgebet als „Denkmal der Urzeit" (S. 20 ff.) ganz vergessen lassen, andererseits hätte er gerade mit seinem bei Eingeweihten wohlverstandenem Hinweis auf die durch „sein Wort" bewirkte Verwandlung der Opfergaben in Leib und Blut des Herrn (Apol. I. n. 66) die Wichtigkeit und Kraft der eigentlichen Worte Christi zur Feier gegenüber den übrigen Worten des Abendmahlberichtes ans Licht gestellt (S. 138.)

Regensburg. **Dr. Wilhelm Scherer.**

Die Vesperpsalmen der Sonn- und Feiertage weiteren Kreisen erklärt von M. Faulhaber. Straßburg Le Roux u. Co. 1906. Preis 2 M.

Je mehr das Volk zum Verständnis der liturgischen Handlungen in der Kirche erhoben wird, um so mehr lernt es die Kirche selbst schätzen und in ihrem Geiste beten. Von diesem Standpunkt aus ist das Buch des gelehrten Straßburger Universitätsprofessors eine willkommene Gabe, indem es aus den 150 Psalmen die bei der kirchlichen Vesper verwendeten 16 Nummern der Vulgata herausgreift, um in „populär-wissenschaftlicher Form" ihren „religiös-sittlichen Inhalt" wie ihre „literarisch-ästhetische Seite" ans Licht zu kehren und so mitbeizutragen, „den Psalmengesang des Volkes in der Vesper immer mehr zu einem geistig anregenden, religiös-fruchtbaren und gotteswürdigen Gottesdienst zu gestalten" (Vorwort S. III.).

Die betr. Psalmen sind in ihrer Reihenfolge von Ps. 109—147 im einzelnen lateinisch und deutsch angeführt und dem Zwecke entsprechend erklärt. Zunächst tritt uns in der Überschrift des Psalmes der Hauptgedanke entgegen; es folgt die Besprechung des Themas bezw. der Gliederung des Liedes, sodann die Erklärung der einzelnen Verse mit einigen Fußnoten, welche etwaige Textbemerkungen begründen sollen; ein sinnvoller Hinweis auf dessen praktische Bedeutung im Kultus der Kirche, bei ganz einheitlichem Aufbau des Liedes, selbst Predigtskizzen bilden den Abschluß, und einige Bemerkungen für den Kirchenmusiker sind passend eingeflochten. Die Sprache ist edel und würdig; sie verrät in ihrem warmfühlenden Ton, daß der Verfasser nicht mit dem forschenden Geiste des Gelehrten an seine Aufgabe herantritt, sondern auch die Eindrücke des betrachtenden Gottesmannes verwertet, die er aus priesterlicher Seele der Öffentlichkeit darbietet.

Dem hohen Werte der Ausführungen wird es jedoch keinen Eintrag tun, wenn wir uns einige Bemerkungen gestatten.

Vor allem hätten wir bei dem populärwissenschaftlichen Zweck noch einen ausgiebigeren Hinweis auf die liturgische Verwendung der Psalmen gewünscht. Das Volk, welches dieselben singend gedacht wird, will wissen, warum der Psalm 109 so oft, warum der Exitus-Psalm an den Sonntagen, warum Psalm 147 am Fest der Kirchweihe gesungen und warum der eine nur an Apostelfesten, der andere an Marientagen wiederkehrt. Vielleicht ließe sich gerade hierin der systematische Einteilungsgrund finden, den eine bloße Aneinanderreihung der Psalmen nach ihrer Aufeinanderfolge in der Vulgata vermissen läßt. Zur Not könnte dies auch eine Tabelle am Schluß als Inhaltsverzeichnis ersetzen, worin die Psalmen z. B. nach den Festen des Herrn und seiner Heiligen geordnet und auf die Seitenzahl im Buche verwiesen wäre. So würde den Verständnis suchenden Laien eine wesentliche Erleichterung bei Benützung des wertvollen Buches geschaffen. Die kurze Übersicht der Gliederung sollte auch den ersten behandelten Psalmen nicht fehlen. Sodann erscheint uns zwar der populär-wissenschaftliche Charakter im ganzen vorzüglich gewahrt: nur in einzelnen Stellen schimmert der Gelehrtenmantel etwas hindurch, der bei seinen Lesern zuviel Vorkenntnisse voraussetzt. Der Text sollte stets nur in deutscher Sprache der Einzelerklärung voranstehen wie S. 9. 10. 11. Wenn hebräische Worte angewendet werden, so sollten sie — wie auch griechische — für Laien sofort paraphrasiert und ihre wörtliche Bedeutung hinzugefügt werden, cf. S. 3 A. 1; S. 4 A. 1; S. 172 u. a. Oder was soll sich der theologisch ungeübte Leser z. B. unter dem baadeni (S. 155 A. 3.) von Ps. 138, 11 vorstellen, wozu selbst der geistliche Musikdirektor weit in den Fächern des Gedächtnisses zurückgreifen muß? Über einzelne textkritische

Erörterungen wollen wir nicht rechten, die philologisch-kritische Methode wollte der Verfasser ja ohnedies ausschließen (Vorwort III) und nur den Text der lat. Vesperpsalmen, wie er vorliegt, erklären; ebenso nicht über einige Wortwendungen, wie zu ‚Protokoll nehmen' (S. 3), das ‚Album des Lebens, worin wir immatrikuliert' sind (S. 162), ‚Wurzelwahrheit' (S. 9), ‚Brunnenkammer oder -stube, ‚Hochreservoir' des Segens (S. 13). Aber in einer zweiten Auflage möchten wir den „Deutero-Jesaias" (S. 94), der nur durch akatholische Einflüsse in die theologische Sprache eingeschmuggelt ward, ausgeschlossen wissen; desgleichen den Widerspruch, wodurch Ps. 110 mit dem davidischen Psalm 109 in unmittelbare Verbindung gebracht (S. 16—17) und dann doch der nachexilischen Zeit zugeschrieben wird (S. 24). Die praktischen Anwendungen auch in den Predigtskizzen müssten wohl den mehr zeitlichen Charakter der alttestamentlichen Verheißungen gegenüber dem geistigen Werte des evangelischen Sittengesetzes hervorheben (cf. S. 119, Ps. 127; ebenso Ps. 111), die Anklage gegen den feindehassenden Sänger (S. 116) sollte in dessen Stellung als Vertreter des Gottesreiches ihre genügende Erklärung finden (cf. Waldmann, die Feindesliebe, Wien 1902, S. 116.). Den Sion bezeichnet der Verfasser ohne Bedenken als ‚Tempelberg' (S. 118) im ‚Südosten der Stadt' (S. 169), während den Pilgern in Jerusalem jetzt gewöhnlich der Berg Moria als Stätte des salomonischen Tempels gezeigt wird. Eine Fußnote hierüber hätte vielleicht gerade für Laien noch größeres Interesse gehabt, als die Begründung des Ersatzes von ‚cornu' in der deutschen Übersetzung durch ‚Kraft'.

Wir wünschen der so liebevoll dargereichten Gabe des Verfassers die weiteste Verbreitung, damit unser Volk, insbesondere unsere gebildeten Laien immer mehr zum tieferen Verständnis der Schönheit unserer Kirche, zur Teilnahme an ihrem Gebete begeistert werden.

Regensburg. Dr. Wilhelm Scherer.

Thibaut Anton Friedrich Justus, Über Reinheit der Tonkunst. Neueste, den Text der ersten und zweiten Ausgabe enthaltende Auflage. Durch eine Biographie Thibauts sowie zahlreiche Erläuterungen und Zusätze vermehrt von Raimund Heuler. Mit Porträt Thibauts und einer Musikbeilage. Paderborn, Ferd. Schöningh, 1907. (LXXXVIII u. 120 u. 90* S. Preis: 3,40 Mark).

Die I. Ausgabe von Thibauts[1]) Büchlein erschien gegen Ende des Jahres 1824 (das Titelblatt trägt dagegen 1825 als Jahreszahl), 125 Seiten stark, bei J. C. B. Mohr in Heidelberg; die II. Ausgabe daselbst 1826 (IX und 221 S.); die III. 1851; die IV. 1861 (XXX u. 218 S.); die V. 1874; die VI. 1884; die VII. 1893, und es ist ganz interessant zu vergleichen, wie verschieden die Ansichten sind, die man bis heute über dieses Büchlein niedergeschrieben hat. Ich will z. B. nur hinweisen auf: Cäcilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt. Mainz 1825. III. Bd., S. 73—88; V. Bd. Mainz 1826. S. 59. IX. Bd. Mainz 1828. Heft 33, S. 8—21; die umfangreiche Kritik Hans Georg Nägelis, hier auf S. XLI—LVI mitgeteilt „unter Weglassung der persönlichen Ausfälle, soweit sich eben Person und Sache trennen lassen, und aller Weitschweifigkeiten, die von der Hauptsache ablenken";[2]) die Würdigung in der Beilage zu Nr. 145 der „All

---

[1]) Ant. Fr. Just. Thibaut, geb. 4. Januar 1772 (nicht 1774) in Hameln, gest. 28. März 1840 in Heidelberg als Universitätsprofessor (Pandektist) und Richter beim Bundesschiedsgericht. Vergl. Ant. Friedr. Justus Thibaut, Blätter der Erinnerung für seine Verehrer und für die Freunde der reinen Tonkunst. Von Dr. E. Baumstark, Prof. an der Universität Greifswald. Leipzig 1841. — Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig 1842, Nr. 20, Sp. 409 ff. — Neuer Nekrolog der Deutschen 1840. I. S. 353 ff. — F. J. Fétis, Biographie universelle des musiciens. Paris 1884. VIII. 213. — C. Witting, Anton Friedrich Thibaut als Musiker (1772—1840), Dresdener Anzeiger 1905, Nr. 18 (Sonntagsbeilage). — Allgemeine deutsche Biographie, Bd. 37, Leipzig 1894, S. 737 ff. — Eine Charakteristik in Georg Webers Heidelberger Erinnerungen, Stuttgart 1886, S. 138 ff. — Niederrheinische Musikzeitung, Köln. V, 352.

[2]) „Den Höhepunkt erreicht diese kritische Abhandlung in der vermeintlichen Abschlachtung Palestrinas. Hier versteigt sich Nägeli so weit, unter dem Scheine von Gelehrsamkeit der herrlichsten Periode in der Geschichte der Kirchenmusik das Todesurteil zu sprechen, mit einer Leichtfertigkeit, die nur durch die Unwissenheit Nägelis auf diesem Felde überboten wird." S. XL. Vgl. S. LV.

gemeinen Zeitung" vom 25. Mai 1851;[1]) die abfällige, verächtliche Besprechung[2]) im „Musikalischen Wochenblatt", Leipzig 1875, S. 172; das Referat in der Euterpe, Leipzig 1875, S. 70; das absprechende, ungünstige Urteil in H. Mendel, Musikalisches Konversations-Lexikon. Bd. 10, Berlin 1878. S. 177; die sachliche Kritik in der Encyklopädie der evangel. Kirchenmusik von Prof. S. Kümmerle, III. Bd., Gütersloh 1894, S. 607 ff. — Neben diesen Auflagen besorgte Prof. Georg Wilh. Birkler[3]) ebenfalls eine Ausgabe mit Kommentar (Regensburg 1876) als Hauptvereinsgabe des Allgemeinen Cäcilienvereins.[4]) Im Jahre 1877 wurde in London von Gladstone auch eine Übersetzung ins Englische angefertigt.

Es ist auffallend und merkwürdig, daß gerade unter den Juristen von jeher Männer waren, die nicht nur als neuschaffende Tonkünstler und Dirigenten Hervorragendes geleistet haben, sondern die auch die vergrabenen Musikschätze durch wissenschaftliche Forschung und praktische Handreichung der Gegenwart wieder bekannt und nutzbar zu machen suchten.[5])

Wenn auch seit der Veröffentlichung der ersten Ausgabe mehr als 80 Jahre verflossen sind, so hat das empfehlenswerte Buch inzwischen nichts von seinem Werte und seiner Bedeutung verloren. Seinen Inhalt bilden: Biographie Thibauts, Thibauts Schrift in der Beleuchtung der zeitgenössischen Kritik, Vorwort zur ersten, zweiten und dritten Ausgabe, über den Choral, über Kirchenmusik außer dem Choral, über echte Kirchenmusik, über das Studium älterer Werke, über Volksgesänge, über Bildung durch Muster, über den Effekt, über das Instrumentieren, über genaue Vergleichung der Werke großer Meister, über Vielseitigkeit, über Verdorbenheit der Texte, über Singvereine, Schlußwort des Herausgebers. Derselbe hat den einzelnen Kapiteln kurze biographische Anmerkungen und viele erläuternde Zusätze beigefügt. Kein gebildeter Musiker wird das mit einem zuverlässigen Namen- und Sachregister ausgestattete, inhaltsreiche Buch, welches dem (inzwischen am 23. Mai 1907 verstorbenen) Königl. Bayr. Hofrat Herrn Dr. Karl Kliebert, Direktor der Königl. Musikschule in Würzburg, gewidmet ist, ohne vielfache Anregung und Belehrung aus der Hand legen.

Die folgenden Mitteilungen sind teils Ergänzungen, teils Berichtigungen der näher bezeichneten Stellen und dürften dem Leser von Nutzen und dem Herausgeber für eine spätere Auflage willkommen sein. S. XXXIX. Kaspar Ett[6]) wurde geboren in Eresing (Amtsgericht Landsberg in Oberbayern), nicht Erling. — S. LIV. Zu Anmerkung 4 vergleiche: Soll die Frau in der Kirche nicht singen dürfen? Kirchenchor. Bregenz 1902, S. 49 ff.; 1904, S. 10 ff. Musica sacra, Regensburg 1904, S. 78 ff. Euterpe. Leipzig 1864, S. 5. H. Böckeler, Gregoriusbuch, Aachen (1890) S. 9, 99 ff. Kirchenmusikal. Jahrbuch 1889, S. 35 ff. P. Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien, I. Teil., Freiburg (Schweiz) 1901, S. 9 ff. Fr. Chrysander, Jahrbücher für musikalische Wissenschaft, II. Bd., Leipzig 1867, S. 289. — S. LX und in Anmerkung 2 daselbst sowie auf S. 27 wird behauptet, daß Goudimel Palestrinas Lehrer gewesen sei. Dieses ist ein Irrtum. Vergleiche meinen Artikel in der Musica sacra: Claudio Goudimel, Palestrinas Lehrer? (1905, S. 65 ff.) — S. LXXVIII. Vergleiche hierzu: W. H. Riehl, Kulturstudien aus drei Jahrhunderten, 6. Aufl., Stuttgart und Berlin 1903., S. 372: ‚Die Kirche

---

[1]) Dort wird Thibauts Schrift das „goldene Büchlein" genannt.

[2]) Der Kritiker schließt seine wegwerfende Ausführung mit den hämischen Worten: „Es muß auch solche Käuze geben!"

[3]) Georg Wilhelm Birkler, geb. 23. Mai 1820 in Buchau am Federsee in Oberschwaben, zum Priester geweiht am 30. Aug. 1843, Repetent am Konvikt (Wilhelmsstift) in Tübingen 1844, Professor in Ellwangen 1847, am Obergymnasium in Rottweil 1850, in Ehingen a. d. Donau gestorben am 10. Juni 1877. Gregor.-Bl. 1877, S. 15; Flieg. Blätter 1877, S. 60.

[4]) Vergl. Flieg. Blätter 1877, S. 108.

[5]) Vergleiche hierzu meinen Artikel: „Juristen unter den Musikern" in der Musica sacra 1905, S. 49 ff. Den dort verzeichneten 92 Namen mögen noch beigefügt werden: Jules Bordier (Bordier d'Angers), geb. 1846; Joh. Kasp. Horn, zwischen 1664—1681; Dr. Karl Kliebert 1849—1907; Christian Knorr v. Rosenroth 1636—1689; Arnold Mendelssohn, geb. 1855; Karl Freiherr v. Perfall 1824—1907; Jean Verschuere 1743—1809; Joh. Friedr. Heinrich Schlosser 1780—1851; Dr. Fritz Volbach, geb. 1861.

[6]) Ferd. Bierling, Kaspar Ett 1788—1847 Hoforganist bei St. Michael in München. Lebensbild und Verzeichnis seiner Kompositionen. Ellbach bei Tölz 1906, S. 3.

als Kunstschule. — Zu S. 4 vergleiche den Artikel: „Der musikalische Vortrag" von Dr. Hugo Riemann in Nr. 23 der Allgemeinen Musik-Zeitung, Charlottenburg—Berlin, 16. Jahrg. 1889. Gregor.-Bote, Düsseldorf 1901, S. 22 ff. Cäcilia, Organ des elsässischen Vereins für Kirchenmusik., 5. Jahrg., Colmar 1888, S. 5. — Zu S. 5 vergleiche: „Die ethisch-pädagogische Würdigung der Musik durch Plato und Aristoteles" von Ant. Fr. Walter in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, VI. Jahrg., Leipzig 1890, S. 388 ff. Cäcilia, Eine Zeitschrift für die musikalische Welt, VIII. Bd., Mainz, Heft 30, S. 69—90: Platon über die Musik. — Zu S. 9: Dr. Johannes Rautenstrauch, Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen (14.—19. Jahrhundert). Ein Beitrag zur Geschichte der katholischen Brüderschaften, der vor- und nachreformatorischen Kurrenden, Schulchöre und Kantoreien Sachsens. Leipzig 1907. — S. 10. Palestrinas sämtliche Magnificat sind enthalten im XXVII. Band der Gesamtausgabe seiner Werke. Leipzig (1885). — S. 34. Aug. Wilh. Ambros, Zur Lehre vom Quinten-Verbote. Eine Studie. Leipzig (1859). Wilhelm Tappert, Das Verbot der Quinten-Parallelen. Eine monographische Studie Leipzig 1869. W. Rischbieter, Die verdeckten Quinten. Eine theoretische Abhandlung. Hildburghausen 1882. Euterpe, Leipzig 1862, S. 58 ff. 1881, S. 1 ff. Kirchenmusikal. Jahrbuch 1886, S. 9; 1887, S. 101; 1888, S. 46; 1891, S. 2; 1896, S. 116. Dr. Aug. Wilh. Ambros, Geschichte der Musik, 2. Aufl. III. Bd. Leipzig 1881, S. 116. Flieg. Blätter 1870, S. 61; 1880, S. 32. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, I. Jahrg., Leipzig 1885, S. 14. Wilh. Bäumker, Zur Geschichte der Tonkunst in Deutschland von den ersten Anfängen bis zur Reformation, Freiburg i. Br. 1881, S. 56. Wilh. Langhans, Die Musikgeschichte in zwölf Vorlesungen, Leipzig 1879, S. 30. Monatshefte für Musikgeschichte 1884, S. 130; 1885, S. 21. Musikal. Wochenblatt 1884, S. 137; 1890, Nr. 40, 41, 42, 43. Cäcilia, Mainz 1830, Bd. XII, S. 75. Dr. Oskar Paul, Geschichte des Klaviers vom Ursprunge bis zu den modernsten Formen dieses Instruments, Leipzig 1868, S. 48 ff. 234 ff. Allgem. musikal. Zeitung, Leipzig 1879, Sp. 85; 1870, Sp. 35. Musikal. Zentralblatt, Leipzig 1884, IV. Nr. 6, 7. Wetzer und Weltes Kirchenlexikon, Bd. VIII., Freiburg i. Br. 1893, Sp. 2036. Dr. Hugo Riemann, Präludien und Studien, I. Bd., Frankfurt a. M. 1895, S. 220 ff. Dr. Hugo Riemann, Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert. Leipzig 1898. S. 74 ff., 103, 200, 239. Im Jahre 1876 veröffentlichte Dr. Franz Witt ein Preisausschreiben (300 Mark) für eine Schrift, welche die Frage über das Quinten- und Oktaven-Parallelenverbot zum Abschluß bringt. Fliegende Blätter 1876. S. 124. Euterpe 1877, S. 24. Gregor.-Bl. 1877, S. 68. — S. 41, Abs. 4; Ed. Grell, Aufsätze und Gutachten über Musik. Nach seinem Tode herausgegeben von Heinr. Bellermann. Berlin 1887, S. 177, Nr. 7. — S. 62. Der Effekt in der Kirchenmusik. Greg.-Blatt, Aachen 1881, S. 49 ff. Jos. Gabler, Die Tonkunst in der Kirche. Kirchenmusikalische Exkurse. Linz 1883, S. 74 ff.: Soll die Kirchenmusik Effekt machen? Flieg. Blätter 1888, S. 83. Alb. Gereon Stein, Die katholische Kirchenmusik nach ihrer Bestimmung und ihrer dermaligen Beschaffenheit.[1]) Köln 1864, S. 11 ff.: Kirchliche Melodie. S. 16 ff.: Kirchliche Harmonie. S. 21 ff.: Kirchlicher Rhythmus. S. 24 ff.: Richtige Auffassung der Kirchenmusik seitens der Komponisten. Frz. Brendel, Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. 7. Aufl. Leipzig 1889. S. 53. Kirchenchor, Bregenz 1879, S. 90; 1881, S. 87. Der kirchenmusikalische Eindruck, Musica sacra 1890, S. 49 ff. 1893, S. 91. — S. 64. „In musikalischer Hinsicht wäre es sehr traurig, wenn ein Wort Alexander von Humboldts, welches sicherlich in vielen ihm vorgekommenen Fällen ein wahres gewesen, wirklich eine allgemeine Wahrheit bliebe oder würde. Er soll gesagt haben: Von allem Geräusch sei die Musik das erträglichste. Er hätte gewiß anders gesprochen, wenn er in seinem Leben keine andere Musik als schönen Gesang gehört hätte". Ed. Grell a. a. O. S. 10. „Es ist und bleibt richtig und wahr, daß allzu starker Musikklang „dicke Ohren" macht und daß es „dicke Ohren" sind, welche starken Musikklang verlangen."

[1]) Alb. Gereon Stein, geb. 1809 in Köln, gest. daselbst 1881. Allgem. deutsche Biographie, 35. Bd. Leipzig 1893, S. 595. Greg.-Bl. 1881, S. 79. Fl. Bl. 1881, S. 77. Utto Kornmüller, Lexikon der kirchlichen Tonkunst, II. Teil, Regensburg 1885, S. 253. Das gehaltvolle und sehr anregend geschriebene Büchlein von Stein, welches ähnliche Zwecke verfolgt wie die Arbeit von Thibaut, wäre in einer neuen Auflage allen strebsamen Kirchenmusikern von Herzen willkommen.



Ed. Grell a. a. O. S. 106. „Leider scheint in unserer Zeit das alte etwas derbe Wort fast ganz in Vergessenheit gekommen zu sein: Allzu starke Musik macht dicke Ohren. Mit dem Auge verhält es sich ganz ebenso: Allzu starkes Licht blendet". Ed. Grell a. a. O. S. 165. Den Hypermodernen ins Stammbuch, Kirchenchor 1906, S. 27, 36. Musica sacra 1902, S. 111; 1905, S. 123. — S. 66. Über die alten Kirchenkompositionen des 16. u. 17. Jahrhunderts und ihre Wiedereinführung beim katholischen Gottesdienste, Cäcilienkalender 1882, S. 38ff. F. J. Fétis, Biographie universelle des musiciens. I. Paris 1889. p. 73. W. A. Mozart von Otto Jahn. 3. Aufl. I. Teil. Leipzig 1889. S. 133ff. Karl Burneys Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien. Aus dem Englischen übersetzt von C. D. Ebeling. Hamburg 1772. I. S. 203ff. Cäcilia a. a. O. II. Bd. 5. Heft. Mainz 1825. S. 66.ff; XII. Bd. 1830. S. 27. Kirchenmusikal. Jahrbuch 1897, S. 47. Musica sacra 1891, S. 142ff. Paul Mendelssohn Bartholdy, Reisebriefe aus den Jahren 1830 bis 1832 von Felix Mendelssohn Bartholdy. 8. Aufl. Leipzig 1869. S. 74 aus einem Briefe an Zelter (Rom, den 1. Dezember 1830); S. 144 aus einem Briefe an seine Familie (Rom, den 4. April 1831); S. 179ff. Brief an Zelter (Rom, den 16. Juni 1831). Ambros, Gesch. der Musik. IV. Bd. Leipzig 1881. S. 93ff. — S. 70. Es war schon vor Jahrhunderten Brauch, daß die Hofkapelle den Fürsten zu auswärtigen größeren Festlichkeiten begleitete. So nahm z. B. Kaiser Maximilian II. (1564—1576) im Jahre 1566 seinen Kapellmeister Jakobus Vaet[1]) (gest. 8. Januar 1567) nebst der Hofkapelle (unter den Tenoristen ist auch der tüchtige und fleißige Komponist Jacobus Reignardt (Jakob Regnart[2]) 1531—1600 genannt) mit auf den Reichstag nach Augsburg.[3]) Im Jahre 1557 begleiteten den Herzog Albrecht V. von Bayern (1550—1570) sein Kapellmeister Ludwig Daser (gest. 27. März 1589) und die Kantorei auf den Reichstag nach Regensburg.[4]) Die Musiker bei der Wahl und Krönung des Kaisers Matthias (1612—1619) zu Frankfurt a. M. im Jahre 1612 verzeichnet die Musica sacra 1898, S. 123. Mitten auf der Wahlstatt musikalischen Wettstreites ereilte hier Hans Leo Haßler der Tod am 8. Juni. Zu dem Fürstentag von 1575 traf Kaiser Matthias II. am 3. Oktober in Regensburg ein „mit zehn Trompetern und vier Heerpaukern". Es war übrigens auch die Kaiserliche Sängerkapelle im Gefolge des Herrschers, was aus einem Streit der Kaiserlichen Sänger mit dem Magistrat hervorgeht.[5]) Kaiser Ferdinand III. (1637 bis 1657) mochte auch auf Reisen seine Musiker nicht missen. Zu dem Reichstage in Regensburg nahm er 60 Musiker mit, ließ von Burnacini ein eigenes Theatergebäude mit ungeheuerem Kostenaufwande errichten und unter anderm eine große Oper seines Kapellmeisters Antonio Bertali aufführen (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. VIII. Jahrg. Leipzig 1892. S. 256). Wenn der Kurfürst Friedrich III., Herzog zu Sachsen, mit dem Beinamen der Weise (geb. 1463 in Torgau) zum Reichstag ging, nahm er seine Kantorei mit und errang mit ihr große Triumphe. Sein Kapellmeister war Konrad Rupff (Ruppich, Rumpf, Rusch). Der Kurfürst starb am 5. Mai 1525 und sein Nachfolger löste die Kantorei auf (Aug. Reißmann, Ergänzungsband zum musikal. Konversationslexikon von Herm. Mendel. Berlin 1883. S. 115). König Franz I. von Frankreich (1515—1547), welcher alle Künste liebte, errichtete außer seiner Kapellmusik noch eine besondere Kammermusik, die ihm 1515, als er nach Italien ging, folgte und sich in Bologna mit der Kapelle des Papstes Leo X. (1513—1521) vereinigte (Joh. Nik. Forkel, Allgem. Gesch. der Musik. II. Bd. Leipzig 1801. S. 553). Wieder andere Fürsten, z. B. Herzog Ulrich von Württemberg (1458—1550) haben ihre Sänger nach auswärts geschickt, um der Einladung fremder Höfe zu folgen und dort Proben ihrer Kunst abzulegen. So zog im Jahre 1513

---

[1]) R. Eitner, Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon, 10. Bd., Leipzig 1904, S. 19. Musica sacra 1898, S. 51; 1889, S. 116. Ludwig v. Köchel, Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543—1867, Wien 1869, S. 117, 122.

[2]) Ludwig von Köchel a. a. O. S. 113. Monatsh. f. Musikgesch. 1880, S. 92, 1904, S. 151. K. Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung, 2. Aufl., II. Bd., Dresden 1886, S. 49. Rob. Eitner, Quellenlexikon, VIII. Bd., Leipzig 1903, S. 155.

[3]) Musica sacra 1889, S. 116.

[4]) Kirchenmusikal. Jahrbuch 1894, S. 62.

[5]) Kirchenmusikal. Jahrbuch 1895, S. 69.

„Pfaff Prasser mit den Singern gen Trier“ und erhielt hierfür 64 Gulden Zehrgeld.[1]) — S. 71. Alb. Gereon Stein a. a. O. S. 35: Instrumentalbegleitung bei der Kirchenmusik. Beiträge zur Gesch. der Instrumentalmusik. Kirchenmusikal. Jahrbuch 1889, 30; 1891, 29. Verwendung des Orchesters in der Kirche. Musica sacra 1894, 22; 1884, 111. Flieg. Bl. 1881, S. 109. Wie steht der Cäcilienverein zur Instrumentalmusik? Kirchenm. Jahrb. 1898, S. 62. Instrumentalmusik. P. Krutschek, Die Kirchenmusik nach dem Willen der Kirche. 5. Aufl. Regensburg 1901. S. 152. Über den Gebrauch der Instrumente in der Kirche. Gregorius-Blatt. I. Jahrg. Aachen. S. 53. Jos. Selbst, Der kathol. Kirchengesang beim hl. Meßopfer. 2. Aufl. Regensburg 1890. S. 134 ff. Über den Gebrauch der Instrumentalmusik in der Kirche. Cäcilia, II. Jahrg. Luxemburg 1863, S. 60. Richard Wagner und die Reformbewegung auf dem Gebiete der kathol. Kirchenmusik. Musikal. Wochenblatt. X. Jahrgang. Leipzig 1879. S. 1 ff. Urania. Musik-Zeitschrift. 35. Jahrg. Erfurt 1878. S. 71. Horribilia über Instrumentalmusik in der Kirche. Mus. sac. 1895, S. 65. Klagen über die Ausartung der modernen Kirchenmusik, Alb. Ger. Stein a. a. O. S. 71—79. Das Überhandnehmen des musikalischen Virtuosentums, H. Riemann, Präludien und Studien, I. Bd. Frankfurt a. M. 1895. S. 3 ff. Ed. Hanslick, Aus dem Konzertsaal. Kritiken und Schilderungen. 2. Aufl. Wien und Leipzig 1897. S. 296 ff. Ed. Grell, Aufsätze a. a. O. S. 5 ff. — S. 85. Zu dem Märchen über Orlandos Bußpsalmen vergleiche meinen Artikel im Gregor.-Bl. 1907, Nr. 8 ff. In Anmerkung 2 mußten auch erwähnt werden die Domchöre in Mainz, Köln, Aachen. Kunstleistungen schlichter Dorfschullehrer und Dorfschulkinder in den preußischen Rheinlanden, Emil Naumann, Nachklänge, Berlin 1872. S. 1 ff. Weber, der Sieg-Rheinische Lehrergesangverein und seine Feste von 1849 bis 1853, sowie die Feier eines Aktes der Pietät gegen den Obergesang-Dirigenten Herrn M. Töpler im Jahre 1853, Bonn 1854. E. Naumann, Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart, Berlin 1883, S. 95 ff. Flieg. Bl. 1899, S. 16. Mus. sac. 1871, S. 73; 1875, S. 76. Musikal. Wochenblatt 1871, S. 555. Niederrheinische Volkszeitung, Krefeld 1899, Nr. 512, 514. Gregorius-Bote 1900, S. 4 ff. 1902, S. 93 ff. 1903, S. 13, 68.

Montabaur. **Karl Walter.**

Volbach Fritz, Georg Friedrich Händel. 2., verm. und verb. Auflage. II. Band der Sammlung „Berühmte Musiker“, herausgegeben von H. Reimann. Lex.-8°. VIII und 95 S. mit Abbildungen. Berlin, Harmonie 1907. 4 Mark.

Händel hat in Chrysander nicht nur einen idealen Interpreten, sondern auch einen trefflichen Biographen gefunden; leider ist seine Biographie Torso geblieben. Um so freudiger muß deshalb ein Werk begrüßt werden, das ein Geisteserbe Chrysanders, Prof. Dr. Fritz Volbach, der neuernannte Universitätsmusikdirektor in Tübingen, dem toten Meister gewidmet hat und das nun in zweiter, erweiterter Auflage erscheint. Liebe und Begeisterung haben dem Verfasser die Feder geführt, aber nicht eine kritiklose, sondern eine Begeisterung, die in der Erkenntnis des Großen und Erhabenen, das Händels Genie geschaffen, seinen Grund hat. Und das innerlich zu erschauen und zu erleben, war wohl keinem in so reichem Maße beschieden wie dem Verfasser als dem Leiter der berühmten Mainzer Händel-Feste. In dieser überschäumenden Begeisterung lag aber auch zugleich eine Gefahr für den Historiker, manchmal dorthin einen Sonnenstrahl zu zaubern, wo Schatten war.

In neun Kapiteln führt V. den geistigen Werdegang Hs. vor, überall interessante Streiflichter auf die musikalische Zeitgeschichte werfend, vgl. z. B. das 3. und 4. Kapitel: „Händel in Italien“ und „Händel in London“. Was speziell Vs. Urteil über Hs. kirchenmusikalische Kompositionen anlangt, so kann ich ihm nicht überall beistimmen, am wenigsten dem Satze (S. 44): „Kirchliche Musik hat H. stets geschrieben, so oft er kirchliche Texte komponierte“; würde V. sagen: „Religiöse Musik“, so würde ich ihm recht geben. Übrigens widersprechen dieser Behauptung Vs. eigene, treffliche Ausführungen S. 47: „Während die Werke letzterer Meister (Pa-

---

[1]) J. Sittard, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am württembergischen Hofe. Stuttgart 1890, I. 10.



lestrinas und der Niederländer) rein objektiver Art sind, ein kostbares Gefäß für die Worte des Gebetes der ganzen Kirche ... wird bei Händel das Kunstwerk zum Selbstzweck ... das (subjektive Moment) bedeutet nach einer Seite hin eine Befreiung des Kunstwerkes, eine Loslösung aus den kirchlich-liturgischen Banden.“ Frage: Ist das dann noch „kirchliche Musik“?

Notenbeispiele, Faksimiles, exakte Illustrationen und ein bibliographisch-genaues Verzeichnis der Werke Hs. geben dem elegant ausgestatteten Bande einen besonderen Wert und tragen sicher dazu bei, daß das populäre Buch — V. ist ein Meister des Stils — einen weiten Leserkreis sich erwirbt.

K. W.

Wolfrum Philipp, Johann Sebastian Bach. Mit 16 Vollbildern und 11 Faksimiles. XIII. und XIV. Band der Sammlung „Die Musik“, herausgegeben von Rich. Strauß. Kl.-8°. 180 S. Berlin, Bard, Marquard & Co. 1906. 2,50 Mark.

Wir leben im Zeitalter der Kompendien. Eine Reihe von größeren und unternehmenden Verlagshandlungen hat es sich zur Aufgabe gesetzt, „Sammlungen“ herauszugeben, in deren Bändchen dem lesenden Publikum auf allen Gebieten der Extrakt des Wissenswerten in leichtfaßlicher Form dargeboten wird. Und mit Recht. Dem Fachmanne und Gelehrten bleiben ja immerhin noch die Spezialwerke, deren er nicht entraten kann; dem Kunstfreund aber, der sich um gelehrte Abhandlungen nicht kümmert, wird das vermittelt, was er wissen will und soll. Der Wert dieser Sammelbändchen wird natürlich wesentlich erhöht, wenn sie aus der Feder erster Autoritäten stammen, wie es bei vorliegendem Bändchen der Fall ist, das den als ausgezeichneten Bachkenner bekannten Heidelberger Universitätsprofessor zum Verfasser hat.

W. behandelt im ersten Teil den Lebens- und Werdegang des Meisters und im zweiten gibt er eine „Einführung in J. S. Bachs Werke“, allerdings mit Ausschluß ‚des heiligsten Vermächtnisses seiner Kunst, der fast ausschließlich kirchlichen Vokalmusik‘, die er in einem eigenen Bändchen zur Darstellung bringen wird. Wenn auch Spittas klassisches Bach-Werk für alle Bachbiographen im allgemeinen vorbildlich sein und bleiben wird, so ist es dem Verfasser doch geglückt, das Lebensbild des Meisters in scharf umrissenen Formen herauszumeißeln, dem großen Thomaskantor manche neue Züge abzugewinnen, namentlich wenn es sich um die Beurteilung seiner Werke handelt. Die Diktion ist dem Charakter des Büchleins trefflich angepaßt, leicht und fließend, dabei temperamentvoll, manchmal taucht der Verf. seine Feder sogar in ätzendes Gift. Man braucht nicht Händel und Bach „zusammenzukoppeln“ oder „zu einer Art siamesischen Zwillingspaare zusammenzudichten“, man braucht auch nicht Volbachs Worten (in seinem oben erwähnten Buch S. 81): „Ihm (Chrysander) allein verdanken wir es, daß wir heute Händels Werke in einer Ausgabe besitzen, welche in jeder Beziehung unübertrefflich ist“, ganz beizupflichten und doch wird man Ws. Urteile über Händel und seinen Wegebereiter Chrysander als zu hart empfinden, denn mehr als „Schnupftabak“ hat uns Chrysander doch geboten. Möge sich der verehrte Verf. in seinem zweiten Bändchen, das wir mit Spannung erwarten, von solchen Einseitigkeiten freihalten, dann wird sein „J. S. Bach“ eine Perle unserer Monographienliteratur bilden.

K. W.

Walter Anton, Franz Witt, Gründer und erster Generalpräses des Cäcilienvereins. Ein Lebensbild. Zweiter, unveränderter Abdruck. Regensburg, Fr. Pustet, 1906. Brosch. 2 M., geb. 3 M.

Nur allzu leicht vergißt die Gegenwart die Pionierarbeit der Vergangenheit. Wer heutzutage aufblickt zu dem mächtigen Baum des Cäcilienvereins, wie er seine Äste breitet über Länder und Meere, denkt wohl kaum der Stunde, da dereinst der Gärtner das kleine Reis in die Erde senkte und es unter unendlichen Mühen und Sorgen gehütet und bewahrt hat vor den Stürmen, bis er es wachsen sah und Früchte treiben. Im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1899 hat Dr. Haberl „die Gründung des Cäcilienvereins“ dem jungen Geschlechte aktenmäßig vor Augen geführt; eine eingehendere Schilderung aber jener sturmbewegten Zeit gibt uns das obige Lebensbild, das Prof. Walter dem ersten Generalpräses des Cäcilienvereins gesetzt hat und das nunmehr in 2. Auf-

lage vorliegt. Das Buch ist nicht bloß eine monographische Wiedergabe des Lebensganges Dr. Witts, sondern ein Stück Zeitgeschichte, die sich in Witts Persönlichkeit verkörperte, wenn auch in der Darstellung oftmals der Freund den Kritiker überwiegt. Denn das steht fest, Männer wie Witt erstehen alle Jahrhunderte nur einmal. Möge das Buch dazu beitragen, das Andenken und Vorbild des großen Reformators der katholischen Kirchenmusik auch dem kommenden Geschlechte festzuhalten!

K. W.

Küffner Karl, Die Musik in ihrer Bedeutung und Stellung an den Mittelschulen. Auf Grund seiner beiden Programmschriften bearbeitet und in Buchform herausgegeben von K. K,. Kgl. Professor. Berlin, Chr. Fr. Vieweg, 8°, 160 S. Preis 2 M.

Es muß zu den erfreulichsten Tatsachen gerechnet werden, daß sich unserer Zeit die Erkenntnis von der Wichtigkeit der Musik als Bildungsfaktor immer mehr erschließt. Einen Beitrag zur Vermehrung dieser Erkenntnis liefert die vorliegende Schrift. Nach einer mehr historisch-ästhetischen Einführung „Die Musik im Urteil der Zeiten und Völker" und „Über die Möglichkeit allgemein bildender Wirkung der Musik" geht der Verfasser, ein erfahrener Fachmann, auf sein eigentliches Thema über und präzisiert gleich mit dem ersten Satz des III. Kap. (nicht II. Kap., wie S. 44 irrtümlich gedruckt steht) seinen Standpunkt in unzweideutiger Weise: „Die Stellung der Musik an den Mittelschulen entspricht weder ihrer Bedeutung in historischer noch in psychologischer Hinsicht." Das ist der Gedanke, der sich als Leitmotiv durch das ganze Buch zieht und alle Erscheinungen und Erfahrungen unter diesen Gesichtspunkt zusammenfaßt. Wenn wir den Ausführungen des Verf. auch nicht in allen Punkten zustimmen können, so birgt seine Schrift doch eine überaus große Summe Wahrheit.

Einverstanden sind wir vor allem nicht mit der Forderung: „Der Gesangsunterricht soll aufhören, fakultativ zu sein; er muß in des Wortes weitester Bedeutung obligatorisch werden." So erfreulich eine möglichst weite Ausdehnung dieses Unterrichtes wäre, das Postulat des Verf. ist in praxi nicht durchführbar. Die Gründe, die er hiefür angibt, werden von den Gegengründen weit überwogen, und von dem obligatorisch eingeführten Gesangsunterricht (in Sachsen, Baden, Hessen und den thüringischen Staaten) muß er selbst gestehen: „Aber so vielversprechend diese Tatsache sich auf dem Papier ausnimmt, vielfach kommt es über eine Scheinobligatisierung nicht hinaus und ungünstige Faktoren hindern die gesetzliche Bestimmung, ihre volle Wirkung zu tun." (S. 45.)

Ebensowenig befreunden kann ich mich mit den sog. Mutationsklassen, die K. so warm befürwortet. Ich stelle mich in dieser Beziehung mit voller Überzeugung auf den Boden der bayer. Ministerialverordnung vom 29. März 1904, die untersagt, „daß junge Leute während der Mutationsperiode zum Singen angehalten werden"; freilich, mit dem anderen Teil derselben Verordnung, der diese Mutationszeit vom vollendeten 14. bis zum vollendeten 18. Lebensjahre ausgedehnt wissen will, kann ich aus praktischen Gründen nicht übereinstimmen, denn die Mutation der Knabenstimme ist eine so individuelle Sache und von so vielen Umständen abhängig, daß sie sich absolut nicht in ein Schema bringen läßt. Ich habe Singknaben gehabt, die schon mit 13 Jahren, und solche, die erst mit 16 Jahren mutierten und noch als Einjährigenkandidaten Sopran sangen, ohne die geringste physische Anstrengung mit klangvoller, metallreicher Stimme — bekanntlich entwickelt ja die Knabenstimme vor Eintritt der Mutation ihren größten Glanz. Der innere Grund für diese große Verschiedenheit liegt hier einzig und allein in der körperlichen Entwicklung, die sich weder nach Schema A noch nach Schema B richtet. Wäre übrigens die in der angezogenen Ministerialverordnung festgesetzte Grenze richtig, so hätte in den meisten Fällen der Gesanglehrer keine oder nur wenige Tenor- und Baßstimmen, denn mit dem vollendeten 18. Lebensjahre verlassen wohl die meisten als Absolventen das Gymnasium. Übrigens gebe ich Dr. K. in dem Punkte vollständig recht, daß die Mutanten von Zeit zu Zeit ihre Stimme mit Singen in den Mittellagen versuchen, eine Übung, die aber noch lange nicht eine eigene Mutationsklasse erfordert. Wer übrigens weiß, wie unausgegoren im allgemeinen die Stimmen der bereits mutierten Gymnasiasten sind, der wird von einer solchen Einrichtung sich nicht viel versprechen, weil praktisch tatsächlich wenig



dabei herauskommt. Was K. S. 53 vom „Gehörsingen“ sagt, das sind goldene Worte, ausgezeichnete Darlegungen, wie sie nicht besser gegeben werden können; auch seine weiteren, mitunter köstlichen Ausführungen über den „Sologesangsprofessor“, den „Gesangsantiquar“, die „Populären“, die „Musiktheoretiker“ sind aus der lebensvollen Praxis gegriffen und darum äußerst beherzigenswert; über die Bildung der Musiklehrer an unseren Mittelschulen urteilt er: „Das Musiklehrerpersonal bietet eine wahre Musterkarte nach Vorbildung und bürgerlicher Berufsstellung.“

Der 2. Teil des Buches legt dann eine genaue Formulierung von Ziel und Weg für den Gesangsunterricht vor, stellt ein Lehrprogramm nebst Erläuterungen für einen abgeschlossenen Singkurs auf und geht endlich auf die Pflege des Volksliedes und des Chorgesanges über. Aus allem spricht der erfahrene Fachmann, und wenn man auch hier manchen Aufstellungen des Verfassers widersprechen wird, so tut das der Gediegenheit und Brauchbarkeit der Schrift keinen Eintrag. Die Literatur zum Chorgesang wollte K. nur in großen Zügen angeben. Die Kompositionen, die er benennt, sind fast alle brauchbar, wenn sich auch recht trockene und mitunter schwierige Nummern dabei finden, aber einen Berg der schönsten Kompositionen — eigens für diesen Zweck geschrieben — scheint K. nicht zu kennen, ich nenne nur die Namen Haller, Mitterer, Griesbacher, Auer usw. So sagt der Verf. z. B. S. 155: „Eine für die Zwecke der Schule bestimmte brauchbare Sammlung von 3—4 stimmigen Knabenchören müßte meines Wissens noch herausgegeben werden.“ Meister Haller hat es längst getan; „Liederkranz“ und „Liederhort“ betiteln sich seine beiden Sammlungen, die eine mit, die andere ohne Klavierbegleitung.

Ein Übel, an dem nach meiner und anderer Fachmänner festen Überzeugung der ganze Musikunterrichtsbetrieb, wenigstens an manchen unserer Gymnasien krankt, und das einen nachhaltigen Erfolg nicht aufkommen läßt, erwähnt K. nicht oder berührt es nur vorübergehend; ich meine hier nicht so fast die große Schülerzahl in den einzelnen Abteilungen der Gesangs- und Instrumentalklassen, als vielmehr einen Mißstand, der sich bedeutend leichter beheben läßt. Vielleicht finde ich bald Gelegenheit, mich darüber des näheren zu verbreiten.

Das treffliche Buch Prof. Küffners aber wünschen wir in die Hände aller jener, denen das Blühen und Gedeihen der Musik an unseren Mittelschulen am Herzen liegt. Übrigens erscheint soeben eine ähnliche, allerdings nur den Gesangsunterricht behandelnde Schrift: Eickhoff, Zur Reform des Gesangunterrichts am Gymnasium. Hamm i. W.

K. W.

Kretzschmar Hermann, Musikalische Zeitfragen. Leipzig, C. F. Peters. 1 Mark.

Verfasser und Verleger scheinen es richtig gefühlt zu haben, daß diese grundlegenden Vorträge nicht bloß für eine kleine Fachgemeinde, sondern für die große musikalische Welt gehören, deswegen ist die vorliegende Volksausgabe auf das wärmste zu begrüßen. Es wäre eine schwierige Aufgabe, unter den Kapiteln das wichtigste bezeichnen zu müssen; alle sind gleich interessant und aktuell, in allen verbinden sich die gesunden Ansichten des Gelehrten mit denen des praktischen Musikers. Große Freude war es mir, beim Durchlesen der Broschüre so vielen Gedanken und Ratschlägen, die der gefeierte Lehrer an der Berliner Universität in den Kollegien seinen Schülern vortrug, hier wieder zu begegnen. Mögen sie alle auf guten und fruchtbaren Boden fallen!

K. W.

Wiltberger August, Harmonielehre zum Gebrauche in Lehrerbildungsanstalten. Düsseldorf, Schwann 1906. 8°, 156 S. geb. 2 Mark.

Was den Gebrauch von Piels ausgezeichneter Harmonielehre in Unterrichtsanstalten erschwerte, war ihr großer Umfang, der bei den knapp zugemessenen Lehrstunden nicht bewältigt werden konnte. Piel fühlte das selbst und faßte den Plan zu einer Umänderung. Die Ausführung mußte er seinem Schüler August Wiltberger überlassen, der in Anlehnung an die Piel'schen Grundsätze ein Lehrbuch geschaffen, das alle Vorzüge der Piel-schen Methode ohne ihre Nachteile aufweist. Besonders freudig müssen die zahlreichen Notenbeispiele begrüßt werden; auch die Lehrsätze sind in kurzer und prägnanter Sprache vorgetragen, Vorzüge, die dem Lehrbuche die weiteste Verbreitung sichern werden.

K. W.



Bericht der Internationalen Musikgesellschaft über den zweiten Kongreß zu Basel vom 25.—27. September 1906. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1907. 7 Mark.

Als „Momentaufnahme der derzeitigen Leistungsfähigkeit und Ziele der Musikwissenschaft“ wird dieses Buch mit Recht in der Vorrede bezeichnet. Die Einrichtung von regelmäßig erscheinenden Jahrbüchern, die über den derzeitigen Stand und die Fortschritte des Faches berichten, haben schon viele Wissenschaften getroffen; von ganz ähnlicher Bedeutung können für die Musikwissenschaft diese Kongreßberichte werden, wenn sie in Zukunft regelmäßig erscheinen. Gibt der an der Spitze des Buches stehende Überblick über die Organisation der Internationalen Musikgesellschaft ein sehr erfreuliches Bild von dem Wachsen und Gedeihen dieser in erster Linie den Zwecken der Musikwissenschaft dienenden Institution, so zeigt die den Hauptinhalt bildende Zusammenstellung der gehaltenen Vorträge, Diskussionen und Verhandlungen, die teils vollständig, teils in skizzierenden Inhaltsangaben mitgeteilt sind, welch großes Arbeitsfeld unser Fach heute bereits beherrscht. Der zu behandelnde Stoff ist in neun Sektionen eingeteilt: 1) Bibliographie und Bibliothekswesen. 2) Notationskunde. 3) Vergleichende Musikforschung, Akustik, Tonpsychologie. 4) Ästhetik. 5) Musikgeschichte des Altertums und des Mittelalters bis zum 16. Jahrhundert. 6) Instrumentalmusik. 7) Oper, Oratorium, Lied. 8) Musikinstrumente. 9) Musikalische Organisationsfragen. Es ist an dieser Stelle natürlich nicht möglich, auf das gesamte Gebiet näher einzugehen, es seien daher nur einige allgemeine Bemerkungen und die Hervorhebung einiger Einzelheiten gestattet.

Zunächst zeigt der Überblick, daß die einseitige Beschränkung der Musikwissenschaft auf die historischen Fächer heute bereits im Verschwinden begriffen ist. Namentlich die Verhandlungen in den Sektionen: Vergleichende Musikforschung, Akustik, Tonpsychologie und Ästhetik lassen erkennen, wie rege von unsern Musikwissenschaftlern auch auf diesen der historischen Forschung fernliegenden Gebieten gearbeitet wird. Ganz besonderes Interesse beansprucht dabei die Abteilung Ästhetik. Hier traten sich einmal die beiden Hauptrichtungen der modernen Musikästhetik, die spekulativ metaphysische und die induktiv psychologische, jene in Paul Moos' kritischem Vortrag „Theodor Lipps als Musikästhetiker“, diese in Stephan Witaseks Ausführungen „Zur Allgemeinen psychologischen Analyse des musikalischen Genusses“, in scharfumrissenen Charakterbildern gegenüber. Es ist hier nicht möglich, eingehender Stellung zu diesen beiden Gegensätzen zu nehmen. Doch sei nicht verschwiegen, daß mir die psychologische Richtung allein die Möglichkeit einer strikte wissenschaftlichen Behandlung des Gegenstandes zu bieten scheint, daß allein auf psychologischem Wege jene feste wissenschaftliche Grundlage geschaffen werden kann, welche der Musikästhetik bisher mangelte. Zu der damit berührten Streitfrage über die pädagogische Bedeutung der Musikästhetik ergreift A. Seidl in längeren Ausführungen unter dem Titel „Läßt sich Ästhetik mit Aussicht auf Erfolg an Konservatorien lehren?“ das Wort, und gibt Bericht von seinen diesbezüglichen praktischen Versuchen am Leipziger Konservatorium. Besonders Neues hat Seidl dabei nicht zu bieten; das *α* und *ω* seiner Lehrmethode: kritische Lektüre von Schriften und Erklären und Bestimmen von Kunstwerken ist längst auch in unseren musikwissenschaftlichen Universitätsseminaren eingeführt, und wenig erfreulich sind die teils auf, teils zwischen den Zeilen zu lesenden stichelnden Vergleiche zwischen Ästhetiker und Historiker, wobei natürlich der erste als phantasiebegabter Künstler, der letztere als trockener, langweiliger Gelehrtenzopf hingestellt wird, der z. B. im Examen „über ein paar in der Hast vergriffene Geschichtszahlen (!) oder vergessene Nomenklaturen gelegentlich schier in Krämpfe verfallen kann“ (!!!). S o l c h e A u s l a s s u n g e n s i n d w a h r l i c h n i c h t d a z u a n g e t a n, d e n d o c h s o w ü n s c h e n s w e r t e n A u s g l e i c h d e r h i e r b e s t e h e n d e n G e g e n s ä t z e h e r b e i f ü h r e n z u h e l f e n. S o l a n g e f r e i l i c h o b e r f l ä c h l i c h e G e i s t r e i c h e l e i s i c h a l s p h a n t a s i e v o l l - g e n i a l e s K ü n s t l e r t u m g e b ä r d e n d a r f, v e r z i c h t e n d i e H i s t o r i k e r g e r n e a u f s o l c h z w e i f e l h a f t e n „k ü n s t l e r i s c h e n“ R u h m.

Bei dem historischen Teil unseres Berichts fällt ein Faktum sofort in die Augen, auf das bereits Hermann Kretzschmar in seinen „Musikalischen Zeitfragen“ aufmerksam gemacht hat: Die starke Bevorzugung der antiquarischen Elemente. Während z. B. die

Übersichten, welche die Vorträge von E. Graf: „Über den Stand der altgriechischen Musikforschung" und namentlich P. Wagner „Über den Stand der mittelalterlichen Musikforschung" eröffnen, ein sehr erfreuliches Bild von der Regsamkeit auf diesen Gebieten geben, während die Sektion II über Notationskunde gleich vier Studien über die Notation des Meistergesangs bringt, sieht es mit den Ergebnissen beispielsweise der neueren Opernforschung noch recht mager aus. Kretzschmar hat (a. a. O. Seite 58) vor einer Überschätzung der antiquarischen Elemente gewarnt, und wie unser Bericht zeigt, ist diese Warnung auch heute noch nicht überflüssig geworden. So bedauerlich es wäre, wenn die genannten Gebiete alter Musikforschung nicht ihre hinreichende Pflege fänden, so muß doch einer allzu einseitigen Bevorzugung derselben entgegengearbeitet werden. Dabei ist es merkwürdig, wenn auch vielleicht teilweise im Stoff begründet, wie wenig übereinstimmende Resultate trotz eifrigster Arbeit erzielt werden. Am meisten gilt dies von der Neumenforschung. Es ist schade, daß das von der Kongreßleitung vorgeschlagene Thema „Über den Stand der Neumenforschung" keinen Bearbeiter fand; einen summarischen Überblick über das fragliche Gebiet enthält indessen das Referat von Johannes Wolf „Über den Stand der Notationskunde", und Wolf gebraucht im Hinblick auf die einander gegenüberstehenden Theorien mit Recht das Terenzsche Wort: „Quot capita, tot sententiæ". Den allgemeinsten Wert haben nach wie vor Quellenpublikationen, wie sie in großartigster Weise die Paléographie musicale der Benediktiner von Solesmes oder wie sie der dritte und wertvollste Teil von Fleischers „Neumenstudien" bietet. Bilden solche große praktische Quellen natürlich den Hauptausgangspunkt der Neumenforschung, so möchte ich darauf hinweisen, daß, soweit ich die Literatur kenne, mir die theoretischen Traktate noch nicht recht für die Zwecke der Neumenforschung ausgenützt scheinen. In Betracht kommen dabei nicht die mangelhaften Neudrucke (bei Gerbert und Coussemacker), sondern die Handschriften, welche teilweise neumierte Notenbeispiele zu den aufgestellten Regeln enthalten. Z. B. in Cod. lat. 14272 der Münchener Staatsbibliothek, der wichtigsten handschriftlichen Quelle des bekannten bei Gerbert I Seite 125ff. abgedruckten rätselhaften Traktats „Alia musica", finden sich am Rand zahlreiche, den Text illustrierende Neumierungen, die eingehender Untersuchung seitens der Neumenforscher wohl wert wären. (Die Handschrift enthält im Anschluß an den Traktat auch einen ziemlich umfangreichen teilweise neumierten Tonarius.) Wenn Wolf in seinem Referat der Überzeugung Ausdruck gibt, daß eine Lösung der Neumenfrage von der Klarstellung des Zusammenhangs zwischen dem lateinischen und dem byzantinischen Kirchengesang zu erwarten sei, so ist dem durchaus zuzustimmen und heute bereits auf einen seither erschienenen neuen Beitrag zu verweisen, der uns dem Ziel schon wieder einen Schritt näher rückt, auf Hugo Riemanns Aufsatz „Die Metrophonie der Papadiken als Lösung der Rätsel der byzantinischen Neumenschrift", (Sammelbde. der intern. Musikges. IX[1]) der die entsprechenden Resultate von Fleischers Neumenstudien III in der Hauptsache bestätigt und weiter ausbaut.

Zu A. Thürlings Aufsatz über die „soggetti cavati dalle vocali in Huldigungskompositionen usw." sei bezüglich der darin genannten fünfstimmigen Herkulesmesse von Cyprian de Rore (1516—65) Mus. ms. 9 der Münchener Staatsbibliothek) bemerkt, daß Thürlings' Behauptung, die Melodie des Cantus firmus sei hier in den Nebenstimmen nicht zu erkennen, nicht richtig ist. Ich habe mir die Roresche Messe vor Jahren einmal spartiert und finde darin mehrere sogar sehr feinsinnige thematische Verwendungen des Cantus firmus. Ich verweise beispielsweise auf die Sopranmelodie zu Anfang des Kyrie oder auf das Baßmotiv Patrem omnipotentem.

Von den Abhandlungen aus dem Gebiete der neueren Musikgeschichte verdient der treffliche Vortrag von Schering über die Kadenz im Instrumentalkonzert des 18. Jahrhunderts besondere Beachtung wegen seiner großen Bedeutung für die praktische Neubelebung alter Musik. Das alte Kadenzwesen ist ganz aus der Improvisationskunst des 17. und 18. Jahrhunderts hervorgegangen und ist, wie Schering zu Recht bemerkt, uns heute seinem ganzen Wesen nach fremd geworden. Dabei möchte ich, schärfer noch als Schering dies getan hat, unterscheiden zwischen dem virtuosen und dem geistigen Element der alten Kadenzkunst. Wie uns das virtuose Element heute, soweit es improvisatorisch ist, fremd ward, so haben wir auch für die geistige Auffassung der alten Kadenz den Sinn verloren; uns sind



heute die Kadenzen unserer Konzertwerke **lediglich die virtuosen** Glanzeffekte des Ganzen; den Alten waren sie das teilweise auch, vor allem aber waren sie ihnen der **geistige** Höhepunkt des Tonwerkes, wie denn z. B. nach Quantz die Hauptschönheit der Kadenzen darin besteht, daß sie als etwas Unerwartetes den Zuhörer in eine neue und rührende Verwunderung setzten und die gesuchte Erregung der Leidenschaften gleichsam aufs höchste treiben sollen. „Man darf aber nicht glauben, daß eine Menge geschwinder Passagen solches allein zu bewerkstelligen vermögend sei. Nein, die Leidenschaften können viel eher durch etliche simple Intervalle und geschickt darunter vermischte Dissonanzen, als durch viele bunte Figuren erregt werden."

Dieser der musikalischen „Affektenlehre" der Zeit entstammende Auffassung der Kadenz verdankt die von Schering ausführlich erörterte Kadenzgattung der „Aufhaltung" oder „Ohnmacht" ihre Entstehung, d. h. eine kleine Auszierung bei Ruhepunkten über Dreiklangsharmonien, „wo ein Affekt sich bis aufs höchste gesteigert hat und gleichsam zu einem ohnmächtigen Seufzer, zu einem gepreßten „Ach" herausfordert." Als bekanntes Beispiel einer solchen „Aufhaltung" nennt Schering die klagende Solostelle der Oboe im ersten Satz der Beethovenschen C-moll-Sinfonie, die freilich hier, dem veränderten Zeitgeist Rechnung tragend, bereits ausgeschrieben ist. Bachs beide Violinkonzerte in A-moll und E-dur enthalten mehrere solche „Aufhaltungen", deren stilvolle Ausführung von unseren modernen Geigern fast stets unbeachtet bleibt.

Als bedauerliche Erscheinung ist es zu bezeichnen, daß der Kongreß keinen einzigen Beitrag zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts gebracht hat. Wenn Schiedermair in seinem Referat über den Stand der Operngeschichte vom 19. Jahrhundert sagt, „die Aufgabe der Wissenschaft sucht hier häufig das Tagesschriftstellertum zu übernehmen", so ist das sehr richtig; es ist aber keine Aussicht vorhanden, daß es damit besser wird, wenn die Musikwissenschaftler hier nicht energischer als bisher eingreifen. Erfreulicherweise findet an unseren Universitäten die neuere und neueste Musikgeschichte ebenso wie in privaten Arbeiten vieler unserer Musikgelehrten entsprechende Berücksichtigung, so daß wir seinerzeit diesbezügliche gegnerische Vorwürfe leicht zurükweisen konnten. (Vgl. meinen Artikel „Wohin steuert die Musikwissenschaft?" in der Beilage der Münchener Allgemeinen Zeitung 1907, Nr. 105.) Allein eine weitere Ausdehnung des musikwissenschaftlichen Arbeitens auf diesem Gebiete ist trotzdem sehr notwendig, und namentlich darf bei so offiziellen Gelegenheiten wie den Kongressen dieser Punkt fürderhin unter keinen Umständen mehr übersehen werden. Freilich bedarf die neuere Musikgeschichte als Ergebnis einer jahrhundertelangen Entwicklung zunächst gründlichster Basierung durch die ältere Forschung; ist aber diese Basierung auch noch nicht lückenlos, so ist sie doch bereits so weit fortgeführt, daß zahlreiche neuere Fragen der Bearbeitung und Lösung fähig sind. Darunter solche, die nicht allein musikwissenschaftliche, sondern auch allgemein kulturelle Bedeutung haben, wie z. B. die Untersuchung der Geschichte der Romantik in der Musik des 19. Jahrhunderts; die Verhältnisse liegen hier namentlich auf dem Gebiete der Oper ebenso kompliziert wie interessant: man denke etwa an die merkwürdige Verbindung, die die ältere deutsche Romantik mit dem Geist der Viktor Hugo-Schule in Meyerbeers „Robert" eingeht, an die eigenartigen Einwirkungen der Viktor Hugo-Schule auf die italienische Oper eines Donizetti und des jungen Verdi, wie andererseits wieder auf die „dramatische" Kirchenmusik Liszts u. dgl. Oder z. B. die musikwissenschaftliche Erklärung der Erscheinung Wagners, soweit sie heute schon möglich ist, wäre als eine der wichtigsten Aufgaben der neueren Musikforschung zu bezeichnen. Das sind Fragen und Probleme, die man keineswegs dem „Tagesschriftstellertum" allein preisgeben darf. Hoffen wir also, daß beim nächsten Kongreß auch die neueste Musikforschung gebührende Berücksichtigung finde.

München-Starnberg. Dr. Eugen Schmitz.

Festschrift zum zweiten Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906. 2.00 M.

Diese kleine Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten wurde den Kongreßteilnehmern von den Mitgliedern der Schweizerischen Landessektion als Festgabe überreicht. Sie wird eingeleitet von einem Aufsatz von M. **Lussy**, „De la culture du sentiment musical", der sich im wesentlichen mit der Be-



deutung der Probleme der Phrasierung für die Ästhetik des Vortrags befaßt. Es folgt eine eingehende Studie von A. Thürlings über Isaacs bekanntes Lied „Innsbruck, ich muß dich lassen“, die einen schätzenswerten Beitrag zur Frage nach der Entstehung der volkstümlichen deutschen Liedweisen des 16. Jahrhunderts bringt. Gefällige Proben vokaler Kleinkunst aus dem 17. und beginnenden 18. Jahrhundert bietet E. Bernoulli. Musikwissenschaftlich sehr wertvoll ist das Verzeichnis von Werken der Mannheimer Sinfoniker in der Universitätsbibliothek in Basel und der Bibliothek der Züricher Allgemeinen Musikgesellschaft, das G. Walter beigibt, während sich Karl Nefs Katalog der Musikinstrumente im historischen Museum zu Basel mit seinen übrigens sehr gewissenhaft ausgearbeiteten historischen Notizen in erster Linie an den Laien wendet.

München-Starnberg. Dr. Eugen Schmitz.

Bachjahrbuch 1906. Herausgegeben von der neuen Bachgesellschaft. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 3.00 M.

Gegenüber anderen ähnlichen Veranstaltungen ist an dem Bachjahrbuch, das nunmehr mit seinem vorliegenden dritten Jahrgang als definitiv feststehende, ständige Publikation zu begrüßen ist, der einheitliche Geist zu rühmen, der es beherrscht und zielbewußt seiner Aufgabe entgegenführt. Als diese Aufgabe hat Dr. A. Schering im vorigen Jahrgang sowohl Förderung der wissenschaftlichen Bachforschung, wie namentlich Unterstützung und Anregung der praktischen Bachpflege hingestellt. Wie rege diese praktische Pflege der Kunst des Meisters heute ist, das zeigt die dem Bachjahrbuch beigegebene Statistik der Bachaufführungen von Ende 1904 bis Anfang 1906. Stehen dabei natürlich die populärsten Werke, wie die Matthäus- und Johannespassion, die h-moll Messe, das Weihnachtsoratorium, die Suiten in D-dur und h-moll, das dritte Brandenburgische Konzert u. a. weitaus im Vordergrund, so zeigt die Statistik doch eine erfreuliche Berücksichtigung auch des Bachschen Gesamtschaffens durch die Praxis. Etwas stiefmütterlich werden indessen noch die Kantaten behandelt, von denen nur eine einzige, „Schlage doch, gewünschte Stunde“, eine größere Anzahl von Aufführungen (16) zu verzeichnen hat, während sich die größeren Chorkantaten mit einzelnen Gelegenheitsaufführungen begnügen mußten. Da kommt nun der das Jahrbuch einleitende Aufsatz von Wilhelm Voigt „Erfahrungen und Ratschläge bezüglich der Aufführung Bachscher Kirchenkantaten“ gerade recht, um neue Anregungen zur reicheren Pflege der Bachschen Kantatenkunst zu geben. Voigts Ausführungen beruhen nicht nur auf erprobten praktischen Versuchen, sie sind auch mit historischer Sachkenntnis und zugleich mit Verständnis für die Anforderungen der Neuzeit geschrieben. Namentlich was die Besetzung anlangt, tritt Voigt mit Recht dafür ein, daß man hier den heute üblichen Massenchören und der Übertragung der Soli an stimmtüchtige Berufssänger auch in der Begleitung durch entsprechende Besetzung des Continuos Rechnung tragen muß, daß man sich nicht mit den für unsere Bläser so schwierigen hohen Trompetenpartien zu quälen braucht, sondern entweder um eine Oktave transponieren oder Klarinetten als Ersatz herbeiziehen soll u. dgl. Trägt Voigts Aufsatz vorwiegend praktischen Charakter, so bietet B. Fr. Richter in seiner Studie „Über die Schicksale der der Thomasschule zu Leipzig angehörenden Kantaten J. S. Bachs“ einen interessanten bio-bibliographischen Beitrag. R. Oppel deckt als „Vorlage“ der großen A-moll-fuge für Orgel eine dreistimmige Klavierfuge gleicher Tonart auf, und Max Seiffert gibt einige Beiträge zur Kritik der Gesamtausgabe von Bachs Werken, welche zeigen, daß die von Schering bereits im Vorwort des vorigjährigen Jahrbuchs angeregte Nachprüfung jener Ausgabe tatsächlich notwendig ist. Ein Verzeichnis der bis 1851 gedruckten oder handschriftlich im Handel gewesenen Werke Bachs von Max Schneider sowie eine Reihe kleinerer historischer und biographischer Mitteilungen vervollständigen den reichhaltigen und vielseitigen Inhalt des neuen Jahrbuches.

München-Starnberg. Dr. Eugen Schmitz.

Pembauer Jos., Über das Dirigieren. Leipzig, Leuckart. 1,00 Mark.

In dem instruktiven Büchlein sind die Aufgaben des heutigen Dirigenten von einem praktischen, erfahrenen Fachmann niedergeschrieben. Wenn der Dirigent der wahre Dolmetsch einer Komposition sein soll, so genügt nicht bloß das Partiturlesen und Taktieren, sondern er muß vorher schon gelernt haben, die Komposition in allen Teilen zu

erfassen, um die Empfindungen des Komponisten anderen mitteilen zu können. Deshalb enthält dieses Büchlein eine kurze Repetition der Kompositionslehre mit ihren Disziplinen: Lehre über Harmonie, Melodie, Stimmführung, Kontrapunkt, musikalische Formen und Instrumentation. Neben der Theorie darf aber der zukünftige Dirigent die Praxis nicht vergessen; daher soll er sich schon frühzeitig in die Reihen eines Gesangschores, eines großen oder kleinen Orchesters stellen, um aus eigener Erfahrung zu schöpfen und künftig Sänger und Musiker dirigieren zu lernen. Von einem vielseitigen Standpunkte aus gibt also der Autor seine Belehrungen und Ratschläge und leistet demnach solchen, die Dirigenten werden wollen, sehr nützliche Dienste; denen aber, die bereits in der Praxis stehen, dient das Büchlein als angenehme Wiederholung des Gelernten oder Vergleichung mit der eigenen Auffassung und Anschauung.

Regensburg. Franz Xaver Engelhart.

Fuchs Albert, Taxe der Streichinstrumente. Anleitung zur Einschätzung der Geigen, Violen, Violoncelli, Kontrabässe usw. nach Herkunft und Wert. Leipzig, Verlag von Karl Merseburger, 1907. Preis 4 Mark.

Wie in vorstehender Titelnotiz angedeutet ist, belehrt das mit großem Forscherfleiß abgefaßte Buch über den Geigenbau in den verschiedenen Ländern (Italien, Deutschland, Frankreich, England, Belgien, Holland, Spanien und Portugal) und zählt die berühmtesten Meister und deren Wohnorte in alphabetischer Ordnung auf. Bei jedem Künstler ist die Zeit seiner Wirksamkeit, das Jahr seiner besten Arbeiten oder auch das Sterbejahr verzeichnet; auch die Eigenart des Instrumentenbaues nach Form, Lack usw., sowie der jetzige Wert findet sich überall angegeben. Bei Kauf und Verkauf alter oder neuer Streichinstrumente — auch für Kirchenchöre — gibt das Buch eingehenden Aufschluß und erweist sich somit als einen sicheren und unentbehrlichen Führer für alle Interessenten.

Regensburg. Franz Xaver Engelhart.

Mathias F. X., Modulationsbuch für Organisten. I. Theoretischer Teil. II. Praktischer Teil. Straßburg i. E., Verlagshandlung F. X. Le Roux & Co. Preis à 3 Mark.

Die Modulation beansprucht in den Orgelschulen und Harmonielehren, welche speziell für katholische Bedürfnisse geschrieben sind, in der Regel viel Raum. Kenner der katholischen Liturgie darf dies nicht befremden; der Organist hat hier viele einzelne Teile mit Präludien und Modulationen einzuleiten und zu verketten. Wie viel Mühe und Arbeit sind erforderlich, um dieser großen Aufgabe gemäß den Ansprüchen der Kunst zu genügen!

Es fehlt auch nicht an Werken, welche die Modulation selbst sehr gut behandeln; an der Spitze seien hier die Harmonielehren von P. Piel (Düsseldorf, L. Schwann) und Jos. Förster (Prag, Hoffmann) gestellt. An der Grenzscheide des 18. u. 19. Jahrhunderts, um einen Hauptvertreter früherer Zeiten nicht zu übergehen, sei Abbé Vogler mit den gestochenen Tabeln zur „Kurpfälzischen Tonschule“ und zu seinem „Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbaß“ erwähnt; daß der Septimenakkord und speziell der verminderte als die hauptsächlichsten Modulationsmittel hier Verwendung finden, lag so etwas im Zeitgeschmacke. Bis zu J. Lemmens „Orgelschule“ herauf (1. Teil, Mainz, Schott) hat es nicht an Vertretern letzterer Richtung gefehlt; sogar H. Oberhoffers „Harmonie- und Kompositionslehre (Luxemburg, 1860), die s. Z. viel Ansehen genoß, neigt sich dieser Methode zu. Unter den Werken mit weitläufiger Bearbeitung der Modulation sei hier, um eine ganze Legion von Büchern zu übergehen, noch Gottf. Webers „Versuch einer geordneten Tonsetzkunst“ erwähnt. Aus jüngster Zeit sei am Schlusse noch Max Regers „Beiträge zur Modulation“ (Leipzig, Kahnt) als ausgezeichnetes Büchlein zum Studium angelegentlichst empfohlen. An Reichhaltigkeit, speziell aber durch Übersichtlichkeit zum praktischen Gebrauche unübertroffen ist vorliegendes Werk von Dr. Mathias. Doch gehen wir kurz zum Inhalt des Werkes über.

Der I. Teil behandelt die verschiedenen Lagen des Tonsystems und deren gegenseitiges Verhältnis und anschliessend den tonalen Übergang und seine Ausführung; selbstredend



werden hier auch die verschiedenen Modulationsmittel aufgezählt. Da der 2. Teil ein sehr reiches Material an Modulationen strenger Art bietet, so gibt der Verfasser hier Beispiele von Überleitungen auch in modernem Stile. Die 2. Abteilung ist dem modalen Übergang, den Tonarten, ihrem gegenseitigen Verhältnisse nach seiten des gregorianischen Chorals, der Vokalpolyphonie, der modernen Tonarten und deren harmonischen Angabe gewidmet. Die tüchtigste Leistung des Verfassers bildet aber der Schluß: der thematische Übergang zu Vokal- und Instrumentalsätzen; zahlreiche Beispiele mit deren Analyse beleuchten diese aus der Praxis heraus geschöpfte Abteilung. Besucher des internationalen Choralkongresses in Straßburg (1905) werden sich noch an das ausgezeichnete Orgelspiel des Verfassers erinnern, und zwar nicht bloß an die historischen Vorträge, sondern auch an die thematischen Vorspiele und Übergänge zu den Choralstücken; mit Recht hat Dr. M. damals ungeteilten Beifall gefunden.

Der eben skizzierte theoretische Teil ist zum Gebrauche des praktischen nicht unbedingt notwendig, dürfte aber jenen, die sich einen tieferen Einblick in die logische Verbindung verschiedenartiger Tonwerke zu verschaffen wünschen, sehr zu empfehlen sein. Hat man sich mit den durch Riemanns Werke immer populärer werdenden Begriffen, wie: scheinkonsonante Akkorde, Leittonwechselklänge, Leitakkordbedeutung, harmonische Umdeutung etc. vertraut gemacht, so wird man dem Verfasser gut folgen können. Der gegenüberstehende französische Text ermöglicht dem Werke den Eingang auch in französischsprechende Länder.

Zur Erklärung des praktischen Teiles genügen wenige Zeilen. Derselbe bietet in sehr übersichtlicher Weise und in leicht abspielbarer Vorlage 864 Modulationen. Die an den Blatträndern befestigten Zeichen orientieren über die in chromatischer Reihenfolge geordneten Ausgangs-Tonarten. „In wagerechter Richtung folgen nun die Modulationen nach den Tonarten geordnet, in senkrechter nach den Tonleitern, wie diese auf der Klaviatur der Orgel, des Harmoniums usw. folgen. Da jede Seite sechs doppelte Liniensysteme, und jedes dieser Doppelsysteme alle sechs in eine Tonleiter mündenden Modulationen enthält, haben sämtliche (6×12) von einer Tonleiter ausgehenden Übergänge auf je zwei gegenüberliegenden Seiten Platz gefunden. Das Aufsuchen gewünschter Modulationen ist darum ein leichtes." (Vorrede.) Ein solch eminent praktisches und tüchtiges Werk, das so übersichtlich ist und neben den modernen auch die Kirchentonarten in allen möglichen Transpositionen berücksichtigt, weist die Literatur meines Wissens nicht auf, und bedarf dasselbe daher keiner weiteren Empfehlung.

Beuron. E. v. Werra.

Degering Hermann, Die Orgel, ihre Erfindung und ihre Geschichte bis zur Karolingerzeit. Münster (Wstf.), Coppenrathsche Buchhandlung, 1905. 23 × 16 cm. 86 S. u. VIII Tafeln. 4 Mark.

Eine quellenmäßige Darstellung der Geschichte der antiken Orgel. Die erste Hälfte der Schrift beschäftigt sich mit dem Erfinder der Wasserorgel, als welchen Verfasser den Mechaniker Ktesibios aus Alexandria nachweist und dessen Lebenszeit er in das zweite Jahrhundert vor Christus setzt. Es ist nicht ganz leicht, dem Verfasser hier zu folgen. Die Darstellung läßt zu wünschen übrig. Doch wird man seine Gründe wohl als überzeugend anerkennen müssen. V. geht dann weiter auf die Entwicklung der Orgel ein. Dabei stellt er die Hypothese auf, daß die 18 Pfeifen des Terrakottamodels von Karthago den 18 Tönen der vollen griechischen Skala von Proslambanomenos bis Nete hyperboläon mit Sonderung der Trite bis Nete synemmenon und Trite bis Nete diezeugmenon entspricht. Es ist nun zwar sonderbar, daß ein Orgelbauer für die Töne c' und d' doppelte Pfeifen setzen sollte, aber mangels einer besseren Erklärung wird man die Hypothese des V. wohl annehmen müssen.

Einige Bedenken habe ich gegen die Annahme einer rein pneumatischen Orgel neben der hydraulischen in späterer Zeit. Wie schon Maclean (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, VI 2) betont hat, muß man beim Gebläse der hydraulischen Orgel, ähnlich wie beim modernen Orgelgebläse, zwei Teile unterscheiden, erstens den Blaseapparat und zweitens den Regulierapparat, der die Konstanz des Luftdruckes ermöglicht. Der zweite Teil, der aus einem unten durch Wasser abgeschlossenen Luftkessel bestand, war das



Wesentliche bei der Erfindung des Ktesibios. Daß Ktesibios für den ersten Teil „Luftpumpen“ statt „Blasebälgen“ benutzte, ist nebensächlich. Lederbälge zum Blasen sind sicher älter als eherne Zylinder mit beweglichem Kolben. Wäre man also später zu Blasebälgen ohne den hydraulischen Regulierapparat zurückgekehrt, so wäre das ein entschiedener Rückschritt gewesen. Allerdings unterscheidet Pollux (Degering, S. 52, Anm. 82) klar zwei Arten von Orgeln, eine kleinere, die durch einen bloßen Blaseapparat, eine größere, die durch Wasser mit Wind versorgt wird. Allein man wird eben annehmen müssen, daß nur ganz kleine Orgeln, bei denen der Spieler selbst den Wind lieferte, des Wasserapparates entbehrten. Von dem Spieler selbst kann man vielleicht die Kunst erwarten, auch ohne Regulierapparat einen gleichmäßigen Luftstrom zu erzeugen, wie es der moderne Harmoniumspieler beim Expressionszug tut. Ein Gehilfe konnte das sicher nicht. Das von Julianus Apostata beschriebene und das auf dem Obelisken zu Konstantinopel abgebildete Instrument darf also schwerlich als rein pneumatisch angesehen werden.

Wertvoll ist die Zusammentragung der Stellen, die über die Verwendung der Orgel im Altertum Aufschluß geben. Man kann sich angesichts dieser Stellen der Überzeugung nicht verschließen, daß im antiken Musikleben die Orgel eine bedeutende Rolle spielte.

Eine große Zierde des Buches bilden die vorzüglichen Reproduktionen der sämtlichen erhaltenen bildlichen Darstellungen der Orgel des Altertums. Die dazu gehörigen Erläuterungen geben mit dankenswerter Genauigkeit Aufschluß über Fundort, frühere Reproduktionen und Art der gegenwärtigen Reproduktion.

Ich habe schon erwähnt, daß der Stil des V. zuweilen zu wünschen übrigläßt. Es wäre noch anzufügen, daß V. an die philologischen und historischen Kenntnisse seiner Leser hohe Anforderungen stellt. Das Buch ist doch wohl nicht nur für den kleinen Kreis der Musikphilologen bestimmt? Eine Übersetzung der griechischen Zitate wäre wohl angebracht gewesen. Einige derselben werden auch dem, der sein am Gymnasium gelerntes Griechisch nicht wieder vergessen hat, unüberwindliche Schwierigkeiten bieten. Dann lesen wir z. B. S. 41: „. . . Ktesibios, dessen Lebenszeit durch sein Verhältnis zu Philon und durch das Epigramm des Hedylos bestimmt ist.“ Wie viele Musiker und Musikliebhaber werden nun wohl wissen, was das für ein Philon ist und wann er gelebt hat? Der allgemein bekannte Philo Judæus ist es ja nicht. Hier wäre etwas Rücksichtnahme auf das Wissen der Leser wohl am Platze gewesen.

Diese kleinen Ausstellungen können den Wert des Buches nicht wesentlich herabsetzen. Es verdient einen Ehrenplatz in der Literatur der Urgeschichte der Orgel.

Maynooth (Irland). H. Bewerunge.

Schmidt Heinrich, Anhang zu Seidel-Kothe „Die Orgel und ihr Bau“. Leipzig, Leuckart. XXX S. 60 Pf.

Das praktische Schriftchen behandelt die wichtigsten Systeme der heutigen Orgelbaukunst und bringt 6 Dispositionen moderner Orgelwerke, darunter die der größten Orgel in Deutschland, im neuen Dom zu Berlin. Die beigefügten Illustrationen erläutern in anschaulicher Weise den Text.

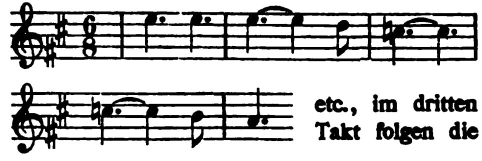
K. W.



II. Musik-Werke.

Denkmäler deutscher Tonkunst. — Zweite Folge. Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Siebenter Jahrgang, 2. Band: Sinfonien der Pfalzbayerischen Schule (Mannheimer Sinfoniker) II, 1: Joh. Stamitz, Franz Xaver Richter, Anton Filtz, Ignaz Holzbauer, Giuseppe Toeschi. Eingeleitet und herausgegeben von Hugo Riemann. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1906. Preis 15 M.

Der vorliegende Halbband ist eine Fortsetzung der von Riemann vor vier Jahren (Denkmäler der Tonkunst in Bayern III) veröffentlichten Auswahl von Sinfonien der Mannheimer Schule. Mit diesem vorangegangenen Band hat sich Riemann das Verdienst erworben, in dem ernsten F. X. Richter und dem geistreichen Joh. Stamitz zwei der hervorragendsten deutschen Instrumentalkomponisten des 18. Jahrhunderts der unverdienten Vergessenheit entzogen und zugleich das der Mannheimer Schule schon längst, Wolfg. Mozarts wegen, allgemein entgegengebrachte Interesse auf ihre Anfänge und ihre Gründer hingelenkt zu haben. Die Ansicht, daß die Mannheimer Kompositionen „den Übergang und die Vorstufe" zu Haydn und Mozart bildeten, hat zuerst Fr. Walter (in seiner „Geschichte des Theaters und der Musik am Kurpfälzischen Hofe" 1898) ausgesprochen. Auf Burney gestützt, verwies er dabei besonders auf Joh. Stamitz, dessen ehemalige Marktbedeutung bald darauf durch M. Brenet („Les Concerts en France sous l'ancien régime" 1900) überzeugend belegt wurde. Diesen Spuren nachgehend, hat Riemann das äußere Schicksal der Mannheimer Sinfonien in dankenswertester Weise aufgeklärt und sich dabei für Johann Stamitz so begeistert, daß er ihm jetzt noch ein zweites Mal das Wort geben zu müssen glaubt. Unter den drei weiteren Stamitzschen Sinfonien, die der neue Band vorlegt, wird wohl allgemein der Vorzug der zuerst als Nr. 6 des op. IV gedruckten Es-dur-Sinfonie gegeben werden. Sie hat am meisten von der Frische, der Beweglichkeit und Natürlichkeit die das C-dur Trio des Komponisten (im ersten Mannheimer Band) auszeichnen. In der ihr folgenden zwölfstimmigen D-dur-Sinfonie (op. V, Nr. 2) interessiert ganz besonders das Finale durch Haltung und Einsatz des zweiten Thema. Der Satz geht flott aus D-dur, bricht auf einmal auf A rauschend ab und nun kommt nach einer kurzen Generalpause die erste Violine allein mit:



etc., im dritten Takt folgen die Baßinstrumente mit dem Ansatz zu einem Kanon in der Oktav. Hört jemand diese Stelle, ohne vom Komponisten etwas zu wissen, so wird ihm der Name Smetana auf die Zunge kommen. In der Tat bringt sie sehr drastisch den slavischen Zug zur Geltung, der zum Signalement der frühen Mannheimer, mit Einschluß Holzbauers, geradesogut gehört, wie zu dem der Vorhaydnschen Wiener Sinfoniker um Monn.

Außer Joh. Stamitz sind von den alten Mannheimer Bekannten noch X. Richter und A. Filtz im neuen Bande vertreten, jeder mit einer Sinfonie, an der Liebenswürdigkeit und Stilgewandtheit gleichen Anteil haben. Zum erstenmal erscheinen Ignaz Holzbauer und Joseph Toeschi. Holzbauers Es-dur-Sinfonie ist dieselbe, auf die ich in der Einleitung zu seinem „Günther" (Denkmäler deutscher Tonkunst VIII-IX) hingewiesen habe. Ihr Schlußsatz schildert eine Tempesta del mare. Seestürme waren ein Lieblingsobjekt der älteren Programmusik, zu dem die französische Oper bald nach Lully die Anregung gegeben hatte. Holzbauers Ausführung des Vorwurfs hält sich von den Theatereffekten der Franzosen fern. Abgesehen von diesem immerhin historisch interessanten Schlußsatz, fesselt diese Holzbauersche Es-dur-Sinfonie durch starke Innigkeit und gehaltvolle Arbeit; nach ersterer Richtung besonders durch das schöne, man könnte sagen Beethovensche Hauptthema des ersten Satzes, nach der zweiten durch das Adagio, das den Einfluß Caldaras' zeigt. Von Joseph Toeschi, der sich auf Handschriften auch gern Charles Toesca de Castellarmonte nennt, bringt der Band eine B-dur-Sinfonie, die in dem flotten, ritterlichen Ton gehalten

ist, den bei den Wienern zuerst Monn angeschlagen hat und der der Gegenwart am besten durch Mozartsche Sinfonien bekannt ist.

Der Herausgeber stellt in Aussicht, die Illustration der Mannheimer Schule mit einem weiteren Halbband, der Sinfonien von Chr. Cannabich, Karl Stamitz, Franz Beck und Ernst Eichner enthalten soll, abzuschließen. Zu wünschen wäre, daß dabei die konzertierende Sinfonie und die Sinfonie für zwei Orchester berücksichtigt würden. Sie sind anerkannte Spezialitäten der Mannheimer Schule in der Zeit Cannabichs.

Außer dem Musiktext gibt Riemann in dem vorliegenden Band noch willkommene Nachträge zum Verzeichnis der Druckausgaben und zum thematischen Katalog des frühern Bandes.

Auf die Einleitung, die nochmals die Bedeutung der Mannheimer betont und ihren Stil zu charakterisieren sucht, einzugehen, wird in dem Augenblick an der Zeit sein, wo nicht bloß für die Wiener und für die Norddeutsche Schule, sondern auch für die Italiener, von A. Scarlatti ab, ausreichendes Anschauungsmaterial allgemein zugänglich gemacht ist.

Berlin. **Dr. Hermann Kretzschmar.**

Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Herausgegeben mit Unterstützung des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht. XIV. Jahrgang. Erster Teil. Heinrich Isaacs Weltliche Werke. Bearbeitet von Johannes Wolf. Wien 1907, Artaria & Co. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Preis 18 M.

Seit der Neuausgabe der ersten Motetten-Serie aus dem Choralis Constantinus hat auch Heinrich Isaac wieder erhöhtes Interesse gefunden. Bisher war dieser Meister in Neudrucken so gut wie nicht vertreten. Ambros, der in seiner „Geschichte der Musik“ sehr ausführlich über ihn berichtet, muß wohl ziemliches Material zur Verfügung gehabt haben. Nun sind ja in einzelnen größeren Bibliotheken moderne Partiturhandschriften Isaacscher Werke vorhanden, aber im allgemeinen hielt es doch schwer, das Urteil des genannten Historikers nachzuprüfen. Daß dieses bei aller Wärme etwas kursorisch ausgefallen ist, dürfte längst klar geworden sein; die universelle Bedeutung des Meisters, der zudem als Lehrer Senfls auf die Süddeutsche Schule nachhaltigen Einfluß hatte, tritt in der Ambrosschen Darstellung nicht genug hervor; vor allem läßt sich daraus nicht der Eindruck gewinnen, daß neben Josquin gerade Isaac den größten Anteil an der endgültigen Klärung des vokalen Textur-Stils hat. Freilich mag dieser älteren Darstellung zugute gehalten werden, daß man damals von der höheren Mission der Niederländischen Schule noch nichts wissen konnte; ihr Verhältnis zur trecentistischen Musikpraxis war ja noch unerforscht. Der neue MotettenBand, der Isaacs Technik in glänzendem Lichte zeigt, hat daher wie eine Offenbarung gewirkt.

Ähnlich verhält es sich nun mit der jüngsten Publikation weltlicher Werke. Sie bietet neue Unterlagen für die Schätzung des Liederkomponisten; auch zeigt sich nunmehr, welche Geltung der Meister in der ganzen, noch so dunklen Übergangszeit als instrumentaler Praktiker hat. Soweit verdrängt oder ergänzt dieser neue Band alles, was über die weltliche Kunst Isaacs bisher gesagt worden ist.

Als Bearbeiter der Ausgabe zeichnet Johannes Wolf, der geschätzte Berliner Gelehrte. In der Einleitung entwirft er ein knappes, anschauliches Bild der musikalischen Strömungen des 15. Jahrhunderts. Seine Ausführungen sind um so wertvoller, als sie einem aus eigenen Forschungen über die Elemente der Niederländischen Schule gewonnenen, also durchaus selbständigen Urteil entfließen. Wolf zählt heute zu den ersten Kennern der älteren Mensuralmusik. Wenn er auch selbst zugeben wird, daß noch manches an seinen Ergebnissen hypothetisch ist, so darf er doch beanspruchen, daß man ihm auch in kritischen Fragen Vertrauen schenkt. So führt er die große Stilwandlung um 1430 zurück auf das Eindringen harmonischer Auffassung in die Polyphonie, und zwar von England her. Der kundige Leser weiß, was Wolf mit dem Schlagwort „harmonische Auffassung“ hier bezeichnen will; um aber Mißverständnissen vorzubeugen, wäre es vielleicht angebracht, statt „harmonisch“ ein anderes Beiwort zu wählen. Noch bis tief ins 16. Jahrhundert gilt der Zusammenklang nicht etwa als Akkord im modernen Verstand, sondern in erster Linie als poly-melodisches Produkt. Auch wo Zusammenklänge in „tonaler“ Beziehung erscheinen, ist

der Standpunkt der alte, und die „tonale“ Wirkung tragen erst wir Moderne in diese Gebilde hinein, weil uns das Gefühl für das absolut Melodische der alten Gesänge durch unsere grundverschiedene musikalische Erziehung, die von der harmonischen Deutung ausgeht, verkümmert ist. Eine Zeit, die mit Kirchentönen und Hexachorden operiert, denkt nicht harmonisch, sondern setzt notwendig die Fähigkeit voraus, Klangfolgen eben als eine Summe absoluter Tonreihen aufzufassen; und diese Fähigkeit hat man sicher nicht erst im 16. Jahrhundert erworben. Darin liegt sonach ein fundamentaler Unterschied, der für das Verständnis alter Musik von höchster Bedeutung und nicht genug zu betonen ist.[1]) Es ist nicht leicht, ein treffendes Wort für eine so fremdartige Erscheinung wie die „Harmonik“ der altklassischen Chormusik zu prägen, aber es ist nachgerade Gebot. Also sagen wir vorläufig, bis ein besseres gefunden: „tektonische“ Auffassung. Ich denke dabei ebensosehr an das griechische *τεκεῖν*, im Sinne von „ordnen, fügen“ (= einem kirchentonalen Prinzip einordnen), wie an die architektonische Wirkung eines solcherart, auf Grundlage eines Kirchentones wohlgeordneten Melodiengefüges. Doch ich möchte die Sache vorderhand nicht weiter verfolgen. — Wolf betont den internationalen Charakter der neuen Entwicklung, die sich darin von der trecentistischen Praxis scharf unterscheidet. Auch Isaacs Lebens- und Bildungsgang steht noch unter dem Zeichen der Internationalität. In den Niederlanden geboren, in niederländischer Kunst aufgewachsen, kommt der Meister nach Florenz, wo er seine zweite Heimat findet. Später veranlassen ihn politische Wirren, sich in den Dienst Kaiser Maximilians zu begeben. So finden wir ihn als kaiserlichen Hofkomponisten in Konstanz, Augsburg (?), Wien und Innsbruck nicht nur vorübergehend, sondern, wie beispielsweise in Konstanz, eine Reihe von Jahren tätig. Zuletzt ist wieder Florenz sein dauernder Wohnsitz. Jedenfalls üben die italienische Naturalisierung und der längere Aufenthalt in Deutschland auf den niederländischen Meister eine tiefe Wirkung aus. Isaac „machte sich mit dem Stile und dem Empfinden beider Völker aufs innigste vertraut und schuf aus ihrem Geiste heraus Werke, welche die nationale Kunstentwicklung förderten und für heimische Meister vorbildlich wurden“. So gewann er für Italien wie für Deutschland wohl auch als weltlicher Tonsetzer in gewissem Sinne nationale Bedeutung. Ist auch sein Einfluß auf die sogenannten Frottolisten nicht ohne weiteres nachweisbar, so läßt sich ein solcher doch annehmen. Ein Künstler von dem Weltruf Isaacs ist sicher auch in seinen geringeren Gaben nicht unbeachtet geblieben. Im allgemeinen zeigen seine mehrstimmigen italienischen Lieder dieselbe Technik wie die noch in den Petrucci-Drucken vervielfältigten. Das erste Stück unseres Bandes „Donna di dentro dalla tua casa“ weist die etwas sprunghafte Textur auf, die auch den polyphonen Tonsätzen von Capreolus, Cara, Michael und Tromboncino eigen ist. Die anderen Lieder sind fast ausschließlich im schlichten Kontrapunkt gesetzt, natürlich nicht akkordisch, aber mitunter doch überraschend wohlklingend, so daß sich hier sehr wohl von einer Rückwirkung der von Haus aus tonalen Volksmelodik reden ließe. Auch in formeller Hinsicht unterscheiden sich Isaacs italienische Lieder nicht wesentlich von denen der Oberitalienischen Schule. Charakteristisch ist ihre straffe Gliederung durch Fermatezäsuren. Nach meinen Stilvergleichungen scheinen die Strambotten- und die Sonett-Formen vorzuherrschen, was ich vor allem an den Reprisen und an der vielfach wechselnden Periodik feststelle. Johannes Wolf macht auf die Gleichgültigkeit aufmerksam, mit der auch Isaac Quinten- und Oktaven-Parallelen einfließen läßt. Sehr richtig bemerkt er, daß die Tonsetzer an die Raisonnements der Theoretiker sich sehr wenig kehrten. Nicht bloß Isaacs Zeit, sogar noch Palestrina und die Nachklassische Schule, die deutschen Nachzügler mit inbegriffen, stießen sich nicht an Stimmführungen, die wir heute bei aller Nachsicht verpönen würden. Wenn Palestrina z. B. in einer seiner herrlichsten 5stimmigen Messen (Werke, Bd. XII. Missa Repleatur os meum) folgenden Passus, dem zahllose weitere anzureihen wären, gelten läßt:

[1]) Es ist darum mehr als bedenklich, zu sagen: man werde gut tun, sich den Unterschied des Musikempfindens der alten Tonsetzer von dem unsern möglichst gering zu denken! Was nur für gewisse Ausnahmefälle, die es „stets“ gab, zutrifft, wird hier generalisiert, und die Gefahr rückt nahe, daß man schließlich die scheinbaren Härten der Klangfolgen und Kadenzbildungen in den alten Tonsätzen für Cruditäten nimmt und — „korrigiert“, wie bereits von einem namhaften Gelehrten geschehen!



so beweist das eben, daß die Praxis damals ihren eigenen Weg ging, und daß es von unserer Seite demnach verfehlt wäre, den theoretischen Spekulationen dieser Zeit mehr als vorübergehende Bedeutung einzuräumen. Das gilt, wie gleich bemerkt sei, auch für das Akzidenzienproblem, diese heute so brennende Frage. Man hat neuerdings gerade dem 15. Jahrhundert darin übel mitgespielt, daß man — wohl mit Rücksicht auf einige fortschrittlich gesinnte Traktate dieser Zeit — an Tonsätzen, deren klassischer Charakter keinen Zweifel ließ, in der eigenmächtigsten Weise herumakzidenzierte. Die Folge war natürlich eine vollständige Verwischung der tonalen Eigentümlichkeiten. Es ist hier nicht der Platz, auf diese Dinge näher einzugehen, auch wird uns von Rudolf Schwartz eine neue Studie zur Akzidenzienfrage in Aussicht gestellt, der der Referent eine weitere beizugesellen gedenkt. Daß auch Wolf unter den schwankenden Anschauungen leidet, zeigt seine unsichere Zeichensetzung in vielen Fällen, — der einzige wunde Punkt seiner sonst mustergültigen Arbeit. In den italienischen Liedern ist im allgemeinen durch die klare Periodik die Akzidenzierung erleichtert. Doch möchte ich einige Stellen herausheben, die mir bedenklich scheinen. In dem Stück „Fammi una gratia“ (S. 37) setzt der Herausgeber (Abschnitt 39/40) ein Subsemiton über G im Diskant, obwohl keine Klausel vorliegt und beim Weiterschreiten zwischen Diskant und Bassus große Dezimen entstehen. Ebenso ist das Gis in „Lieto et contento“ (Absch. 14/16) wegen des verminderten Quartsprungs im Diskant (Gis-c) unstatthaft. Schwieriger ist die Entscheidung in den vielfach polyphon durchgeführten deutschen und französischen Stücken. Wie soll z. B. in dem Stück „Christ ist erstanden“ die Baßstelle „des sollen wir alle fro sin“ (Abschnitt 14—20) erklärt werden; einmal setzt der Herausgeber (Abschn. 14/15) ♭ (d B A), das anderemal in der nämlichen Melodie kein ♭ (d H A), wahrscheinlich weil ihn die Antwort im 2. Tenor (g e d), in der der Terzschritt unbedingt klein bleiben mußte, stutzig macht? Nun aber hatte das erste ♭ eine Anzahl weiterer Akzidenzien zur Folge,[1]) während sie der zweiten Stelle erspart blieben; dadurch ist der ganze Passus in seiner Tonalität verwischt. Offenbar ist dies auch dem Herausgeber aufgefallen. Aber die Entscheidung ist schwer, wenn man sich nicht auf die Imitationsregel berufen will, die hier das erste ♭ schlechterdings verbietet. Ein anderer Einwand betrifft die Akzidenzien in der Chanson „Je ne puis viure“; Abschn. 2, 6, 7, 10, 11, 14, 20 usw. sind sie meines Erachtens nicht am Platz, besonders Abschn. 7 und die korrespondierenden Stellen:



hier wird durch das Fis das transponierte dorisch (wie auch in Abschnitt 2) zerstört; Abschnitt 15 (Kontratenor) hätte davon überzeugen können. Auch in den Stücken „Le seruiteur“, „Zwischen perg vnd tieffe tal“, „Quis dabit capiti“, „Sustinuimus pacem“,

[1]) Abschnitt 16 (Ten. I) wäre sogar ein Es notwendig, das Fis ebenda (Diskant) dagegen falsch, da es sich um eine melodische Unterschreibung handelt, in denen die Alten erwiesenermaßen (vgl. Tabulaturen!) nicht kadenzierten.



„Ain frelich wesen", kurz, wo man hinsieht, tauchen Probleme auf, die oft nicht leicht und zum Teil mit dem landläufigen Regelschema überhaupt nicht zu lösen sind.

Doch ich kehre wieder zu den italienischen Gesängen zurück. Unter ihnen befindet sich auch, leider nur einstimmig, eins von den Kalendimaggio-Liedern, das als Vorfahr der berühmten Canti carnascialeschi zu gelten hat. Diese Gattung, auf die auch Sandberger in seiner tiefgründigen Studie über Lassos Beziehungen zur italienischen Literatur hingewiesen hat, ist nachweisbar von Lorenzo de' Medici und Isaac geschaffen worden. Es handelt sich bei diesen Gesängen um Aufzugsmusik, die sich zu einem wichtigen Bestandteil der Karnevalsszenen auswuchs. In den Pedrucci-Drucken sind solche „dramatische" Chöre in größerer Zahl erhalten; leider keine mehr von Isaac. Das genannte Calendimaggio-Fragment „Or' è di Maggio" läßt übrigens nach den Einsätzen auf eine ziemlich polyphone Durchführung schließen, während sonst die Aufzugs-Chöre, wie es die Situation fordert, im schlichten Satz gehalten sind.

In Deutschland traf Isaac eine bereits weit fortgeschrittene Technik an. In den siebziger Jahren und später hatte sich hier die Kunstfertigkeit im Textursatz auf eine achtunggebietende Höhe emporgeschwungen. Der Einfluß des niederländischen Motettensatzes verleugnet sich nirgends, aber er drängt die volkstümlichen Elemente keineswegs zurück. Das deutsche Lied bewahrt die Treuherzigkeit, Gemütswärme und morgenfrische Kraft auch im mehrstimmigen Gewande. Gerade nach dieser Seite hat Isaac seine Anpassungsfähigkeit am glänzendsten bewährt. Durch ihn haben diese spezifisch deutschen Elemente weitere Stärkung erfahren. Dazu kommt seine eminente Satz-Gewandtheit, mit der er das künstlerische Niveau des deutschen Liedes auf die höchste Stufe emporhob. Ceschmeidiges Gefüge der imitatorischen Bildungen, sinnvollste Motivarbeit, die mitunter fast den Charakter thematischer Durchführung annimmt („Ich stund an einem morgen", „Es wolt ein meydlein"), Ebenmaß der Formen und lichtvolle Klarheit, — das sind die Vorzüge des Isaacschen Liedsatzes und die Grundlagen, auf denen die Senflsche Schule weiterbaute. In den französischen Liedern, soweit sie für Gesangschor bestimmt sind, ist die aufgewendete Kunst nicht minder groß, aber der Satz erscheint kompresser und mitunter etwas zähflüssig.

Einen besonderen Abschnitt bilden in unserm Band die instrumentalen Tonsätze, teils Originale, teils Bearbeitungen. Der Herausgeber macht auf die alte Praxis aufmerksam, die den begleitenden Instrumenten einen großen Spielraum gewährte. Daß die mehrstimmigen Lieder ebensogut gespielt als gesungen werden konnten, ist schon durch die Notendrucke des 16. Jahrhunderts („per sonar e cantar") genügend erhärtet. Sehr wahrscheinlich sind daher die in älteren Handschriften oft vorkommenden Tonsätze mit der Bezeichnung „Carmen" nichts anderes als solche instrumentalisierte Sätze, deren vokale Geltung sich im Laufe der Zeit verloren hat. Daneben existierte im 15. Jahrhundert noch der instrumentalbegleitete Solo- oder Ensemblegesang, dessen Nachweise für die Zeit Isaacs allerdings noch nicht vollauf befriedigen können. Außerdem bilden sich in dieser Epoche bereits Formen selbständiger Instrumentalmusik, deren Spuren sich bis ins 12. Jahrhundert zurück verfolgen lassen. Vor allem sind es Tanz- und programmatische Stücke, die Keime der bald darauf entstandenen Suite. Isaac ist mit allen Gattungen seiner Zeit vertreten. Interessant ist sein 4stimmiges „La mi la sol", das sich über einem wuchtigen Tenor aufbaut, ganz wie die Choralmotette und die daraus entstandene „Kontrapunkt-Weise" des 16. Jahrhunderts. Übrigens bin ich von dem instrumentalen Charakter des Stückes nicht ganz überzeugt. Auch die „Programm"-Sätze „La Martinella" und „L'ombre" scheinen auf vokale Vorlagen zurückzugehen. Dagegen ist in „La Morra" an den Sequenzenbildungen der instrumentale Charakter nicht zu verkennen. — Endlich zeigen die Bearbeitungen Isaacscher Vokalsätze in der Lauten- und Orgelmusik, welche Wertschätzung und weite Verbreitung sie auch in den breiteren Schichten des Volkes erfuhren. Noch über die Mitte des 16. Jahrhunderts ist Isaac's Name in Sammlungen anzutreffen. In Italien freilich waren bald nach seinem Tod die Verhältnisse andere geworden. Die aristokratischen Tendenzen der „Bembisten" führten zu einer neuen Kunstform, die die frottolistischen Formen aufsog oder deklassierte. Aber in Deutschland wirkte Isaacs Einfluß fort. Der populärste Musiker nach ihm, Ludwig Senfl, der sich mit Stolz seinen Schüler nennt, hat sein Erbe getreulich verwaltet.



Die orientierende Einleitung des Bandes ist sehr sorgfältig und vorsichtig abgefaßt, und birgt, wie gesagt, alles Wissenswerte. Nur über einige literarische Punkte versagt die Auskunft. So hätten wir z. B. gern erfahren, was es mit den Doppeltexten (S. 35) für eine Bewandtnis hat. Auch ist nicht klar, warum der Herausgeber in der Textunterlage (S. 30, 43, 59 u. s. f.) nicht konsequent verfährt; bald ergänzt er sie, bald nicht. Oder will er damit zwischen vokaler und instrumentaler Praxis unterscheiden? Das schiene mir bedenklich. Denn diese läßt sich nicht aus dem Duktus der Melodie allein ableiten, und man hat textlose Stimmen sicher auch gesungen. — Den Schluß des Bandes bildet der Revisionsbericht, in dem der Herausgeber ein vortreffliches Quellenverzeichnis gibt. Zahlreiche Dokumente sind hier überhaupt zum erstenmal beschrieben und für die Isaac-Forschung benützt (Handschriften von Florenz, Rom, Greifswald). Daran reiht sich der kritische Kommentar, in dem mit vorbildlicher Kürze und Genauigkeit die wichtigsten Lesarten zusammengestellt sind.

München. Dr. Theodor Kroyer.

Denkmäler deutscher Tonkunst. — Erste Folge. Band XXVI u. XXVII. Johann Gottfried Walther, Orgelwerke. Herausgegeben von Max Seiffert. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1906. Preis 40 Mk.

Johann Gottfried Walther war seither in erster Linie durch sein Musiklexikon bekannt; von seinen Kompositionen war nur wenig im Neudruck zugänglich, obwohl die Urteile einzelner bedeutender Zeitgenossen, so namentlich das Matthesons, nach dem Walther „mit Recht der zweite, wo nicht an Kunst der erste Pachelbel genennet werden mag", zu hochgespannten Erwartungen veranlassen konnten. Mit dem vorliegenden Doppelband, der eine sehr umfangreiche Sammlung der erhaltenen Orgelwerke — Originalkompositionen sowohl wie Bearbeitungen — des Meisters enthält, ist es nun möglich, die historische wie die künstlerische Stellung Walthers zu fixieren. Die Wege dazu hat der Herausgeber, Professor Seiffert, in der historischen und kritischen Einleitung des Bandes selbst gewiesen. Er gibt zunächst einige dankenswerte Beiträge zu Walthers Biographie, teilweise mit archivalischen Dokumenten belegt, die auch über die Entstehungsgeschichte des Lexikons manchen interessanten Aufschluß bieten. Sodann folgt die historische und ästhetische Analyse. Rückhaltlos kann man da dem Herausgeber in historischen Dingen zustimmen. Spitta hatte in seinem „Bach", im Anschluß an Mattheson, Walther als Pachelbels Nachfolger hingestellt: „Alles, was Pachelbel technisch mehr oder weniger unausgeführt gelassen hat, ist von Walther vollendet." Seiffert weist nun an Hand der neuveröffentlichten Werke nach, daß mit dieser Nachfolgerschaft Pachelbels Walthers historische Stellung noch nicht vollständig charakterisiert ist; er zeigt, daß Walther nicht minder als von Pachelbel auch von den norddeutschen Meistern Böhm und Buxtehude gelernt hat, und will Walther nicht mit Pachelbel, sondern mit Bach zusammengestellt haben. „Nirgends stößt man mehr auf die schablonenhafte Gleichmäßigkeit Pachelbels; Walther ersieht vielmehr alle Möglichkeiten, die Form durchzubilden und zu beleben. Die schlichte Figuration Pachelbels wächst sich bei Walther aus zu kontrapunktischem, ja selbst doppelkontrapunktischem Spiel mit prägnanten Choralmotiven, die nicht nur die Zeilen verknüpfen, sondern auch auf ihrem weiteren Gange begleiten. Für Pachelbel bedeutete sein vereinzelter Versuch, den Choral durch charakteristische, ganz selbständig erfundene Gegenmotive musikalisch-poetisch auszudeuten, ein sprunghaftes Verlassen seines Formenkreises. Bei Walther erscheint er jedoch als die letzte, natürliche Konsequenz seines fortbildenden Gestaltens; er steht hier durchaus auf dem künstlerischen Niveau eines Sebastian Bach." Dieser kühne Vergleich wird, soweit er Bach betrifft, von Seiffert selber in der Folge etwas modifiziert: „Das gigantische Wesen Bachs sucht man bei Walther vergebens; er stellt nur eine Normalgröße vor"; wir möchten aber diese Modifizierung auch auf das Verhältnis Walthers zu Pachelbel ausdehnen und behaupten, daß an künstlerischer Bedeutung Walther auch hinter Pachelbel entschieden zurücksteht. Fast scheint es, als habe Seiffert sich allzusehr von den technischen, formalen Fortschritten Walthers, die er in sehr eingehender und interessanter Weise klarlegt, blenden lassen und sei dadurch ungerecht gegen den älteren Meister geworden, was um so verwunderlicher ist, da wir doch Seiffert auch die trefflichen Pachelbel-Ausgaben unserer

bayrischen Denkmäler verdanken. Zu einer künstlerischen Höhe, wie sie Pachelbel beispielsweise in seinen ergreifenden „Musikalischen Sterbensgedanken“ erklommen hat, vermag sich unserem Empfinden nach Walther nirgends aufzuschwingen, und gerade die formlich verwandten Choralpartiten Walthers lassen den künstlerischen Abstand ganz besonders empfinden. In der Kunst des Tonsatzes freilich, als Beispiele einer ganz hervorragenden, gleich feinsinnig wie mühelos gestaltenden kontrapunktischen Technik leisten Walthers Werke Mustergültiges. Warum übrigens das Lamento Nr. 139 aus der Choralpartita „Jesu meine Freude“ deutlich an Zachow gemahnen soll — Seiffert denkt dabei wahrscheinlich an Variatio 9 von Zachows Partita über den gleichen Choral (vgl. Denkmäler deutscher Tonkunst I. Band XXI/XXII S. 372) — ist nicht recht einzusehen; die gemeinsame Vorlage für Zachow und Walther waren vielmehr wohl Pachelbels „Sterbensgedanken“, die z. B. in der Partita Nr. 7 von „Alle Menschen müssen sterben“ ein solches Lamento bringen (vgl. den Neudruck in den Sammelbd. d. intern. Musikges. V, S. 481). Was aber die formalen Neuerungen, die Walther nach Seiffert gegenüber Pachelbel gebracht hat, betrifft, so fehlt hier zu einem definitiven feststehenden Urteil noch die Erschließung der zahlreichen Kleinmeister der Orgelkomposition aus der zweiten Hälfte des 17. und dem Anfang des 18. Jahrhunderts. Die Werke eines Böhm, Buxtehude, Bach, Scheidt, Pachelbel, an denen Seiffert die Werke Walthers mißt, bedeuten zwar Höhepunkte in der Geschichte der Orgelmusik, aber sie machen sie nicht allein aus; welch bedeutende Vergleichspunkte in formaler Hinsicht auch die Schöpfungen kleinerer Meister abgeben können, zeigen z. B. Zachows Werke, die, ebenfalls von Seiffert ediert, zufällig schon im Neudruck vorliegen. So findet sich etwa die von Seiffert (Seite XVIII, Absatz 3) bei Walther hervorgehobene Form der Choralfuge mit zwei verschränkten Zeilenmotiven ganz ähnlich auch bei Zachow; man vergleiche beispielsweise nur Nr. 54 des Waltherbandes mit Nr. 37 (Seite 358) des Zachowbandes. Und ebenso kommen sicher auch die Werke der Vetter, Buttstedt, Rosenbusch usw. usw. als Vergleichsobjekte formgeschichtlich in Betracht; die Erschließung dieser Literatur würde wohl auch manches, was Seiffert über Walthers formgeschichtliche Bedeutung sagt, modifizieren. Es wäre darum wohl nicht überflüssig gewesen, wenn Seiffert in seiner Einleitung auch über diese Literatur zweiten Rangs wenigstens ein klein wenig Umschau gehalten hätte.

Der weitaus größte Teil des Bandes besteht aus Choralbearbeitungen; am Schluß sind jedoch noch einige freie Kompositionen und einige Arrangements mitgeteilt. Von den freien Kompositionen ist vor allem ein Concerto bemerkenswert, neben einem Preludio con Fuga wohl das künstlerisch bedeutendste Stück, das der Band vermittelt. Man kann Seiffert nur voll zustimmen, wenn er sagt: „... dies Concerto sollte neben Seb. Bachs Italienischem Konzert als bedeutsamster (wir dürfen wohl einfügen: „bis jetzt bekannter“) Versuch, die Konzertform aufs Klavier resp. Orgel zu übertragen, fernerhin estimiert werden.“ Die orgelmäßigen Bearbeitungen von Konzerten von Albinoni, Corelli, Torelli, Telemann u. a. sind interessante Pendants zu den entsprechenden Arbeiten Bachs; Walther folgt den Originalen, im Gegensatz zu Bach, welcher sich bekanntlich vielfache Abweichungen gestattete, viel strenger und objektiver, und beschränkt sich darauf, die Hauptmelodie mit den gebräuchlichen Verzierungen auszustatten. „In dieser Hinsicht bedeuten Walthers Arbeiten für uns klassische Zeugnisse, die zur Behandlung der neueren Bearbeitungsfrage wertvolle Fingerzeige geben.“ Die textkritische Seite der Ausgabe verdient in ihrer Gründlichkeit und Sorgfalt alles Lob.

München-Starnberg. **Dr. Eugen Schmitz.**

Stephan Lück, Sammlung ausgezeichneter Kompositionen für die Kirche. 3., unveränderte Auflage. 4 Bände, Lex.-8°. Regensburg, Pustet 1907. Kompl. geb. 12 Mk.

Vor einem halben Jahrhundert bereits (1859) erschien diese erste Ausgabe altklassischer Kirchenkompositionen in moderner Bearbeitung; 10000 (!) Exemplare war die Auflage stark, und schon das Jahr 1884 brachte einen verbesserten und vermehrten Neudruck. Das Material wurde nun von den 2 bisherigen auf 4 Bände verteilt und der 3. Band von dem Trierer Domkapellmeister Michael Hermesdorff, der 4. Band von dem Luxemburger Professor Heinrich Oberhoffer ediert; das Vorwort der 2. Auflage orientiert über die Grundsätze der Herausgeber.



Man mag nun über solche modernisierte Ausgaben denken wie man will, das eine muß jedenfalls zugegeben werden, daß die vorliegende Sammlung für die Praxis in dieser Form eine ganz eminente Bedeutung hatte; das beweist allein schon ihr geradezu staunenswerter Absatz, trotzdem nur Partituren erschienen.

Die 3. Auflage, welche die Firma Pustet besorgte, ist ein unveränderter Abdruck der zweiten, mit ihren Vorteilen und Schwächen.

Der Hauptvorteil der Sammlung besteht darin, daß sie Kompositionen bringt, welche den Sänger nicht mit einem Ruck gewaltsam hineinwerfen in die alte Stilgattung, sondern ihn allmählich darauf vorbereiten. Dahin rechne ich z. B. die meisten Stücke der Meister der Venezianischen Schule. Denn, täuschen wir uns doch nicht, Palestrina und Orlando richtig zu singen, ist keine leichte Sache; das wird wohl jeder zugeben, der nicht vom grünen Tische aus orakelt, sondern selbst Palestrina singen und dirigieren kann, sich also in der Praxis damit beschäftigt hat.

Worauf es bei dieser Stilgattung hauptsächlich ankommt? Auf das geistige Erfassen der Komposition, auf das Sichhineinleben, auf das Verständnis; alle anderen Schwierigkeiten — selbst das Problem der Atemökonomie — sind dagegen untergeordneter Natur. Und dieses Verständnis zu vermitteln vermag nur ein Dirigent, der es selbst besitzt, oder das langjährige Anhören eines Musterchores.

Darum unterschreibe ich die goldenen Worte, die Quadflieg jüngst in einem Referate des C. V. K. (S. 115) niedergelegt: „Nicht mehr das Notenlesen in den alten Schlüsseln, nicht mehr die Transposition, nicht mehr der Allabrevetakt sind heutzutage die Hauptsache, was von den Sängern gelernt werden muß, sondern der polyphone Stil, d. h. die Faktur, die Selbständigkeit der Einzelstimme sowohl bezüglich des Textes und seiner Akzente als auch der Taktzeiten, die Heraushebung der Themata und der Nachahmungen, die Überwindung der Taktstriche, bezw. der betonten und unbetonten Taktzeiten, die Gewöhnung an die Kirchentonarten etc. etc. sind es, was not tut. Sämtliche Neueditionen können nämlich allein noch nicht helfen; es muß eine systematische Schulung der Sänger im Palestrinastil angestrebt und — erreicht werden.“ Ob das so leicht und so allgemein der Fall sein wird? Ich halte es in dieser Beziehung mit Mitterer, der im gleichen Referate sagt: „Es hat sich unser Erdball seit Palestrinas Zeiten leider allzuoft schon um seine Achse gedreht.“

Wo aber die Bedingungen zu einem erfolgreichen Vortrag dieser Stilgattung gegeben sind, da wird die reichhaltige Sammlung mit ihren 18 Messen und 92 Motetten sicher großen Nutzen stiften, zumal die Partitur den von praktischen Fachmännern für allein richtigen und bewährten Grundsatz verfolgt: für jede Stimme ein eigenes System. Die Frage nach dem Quellennachweis wollen wir hier nicht erörtern, obwohl unsere Herausgeber dieselbe sicher nicht zu fürchten haben.

Möge recht bald eine 4. Auflage notwendig werden, die dann allen Wünschen — vielleicht beschenkt uns der Verlag auch noch mit Einzelstimmen — gerecht werden kann; bis dahin aber sei diese bisher beste und billigste Sammlung altklassischer Vokalwerke, weniger zum Studium als zur praktischen Ausführung, auf das wärmste empfohlen.

K. W.

Weil Aug., 800 Orgelkompositionen in den Dur- und Moll-Tonarten zum Gebrauch beim katholischen Gottesdienste. Regensburg, Pustet, 1907. Ungeb. 8 Mk., geb. 10 Mk.

An Orgelbüchern ist kein Mangel. Das Jahr 1907 allein hat uns eine Reihe von hervorragenden Sammlungen gebracht; zu den gediegensten hievon — nicht bloß zu den inhaltsreichsten — gehört die vorliegende. In langjähriger Arbeit hat Pfarrer Weil reiche Blütenlese gehalten, und was dem Werke besonderen Wert verleiht, ist die Berücksichtigung unserer großen Altmeister des Orgelspiels (Frescobaldi, Froberger, Hassler, Georg und Gottlieb Muffat, Bach, Händel, Albrechtsberger usw.), denen man in neueren Sammlungen herzlich wenig begegnet. Und doch atmen ihre Kompositionen tausendmal mehr Geist und Kraft als so viele moderne schmachtende Orgelstücke, die in dieser Sammlung — zu ihrem eigenen Vorteil — gänzlich fehlen; alles ist gesunde Kost, würdig des liturgischen Gottesdienstes. Damit soll freilich nicht gesagt sein, daß die einzelnen Stücke gleichen Wert besitzen; jenen Nummern z. B., die der Herausgeber bearbeitet, bezw. gekürzt hat,

merkt man diese Kürzung oft bedenklich an. Zudem wird ein verständiger Organist erfordert, der nicht eines dieser kurzen Sätzchen an das andere reiht, sondern die Sammlung ihrem Zweck gemäß benutzt, zu Vor-, Zwischen- und Nachspielen. Einem solchen Organisten auf den Weihnachtstisch gelegt, kann ich mir kein prächtigeres Geschenk denken.

K. W.

Herr Prof. Dr. Altmann, Vorstand der Deutschen Musiksammlung bei der Kgl. Bibliothek, Berlin, ersucht die Redaktion um Aufnahme folgender Notiz:

Die neugegründete **Deutsche Musiksammlung** bei der Kgl. Bibliothek in Berlin (W. Schinkelplatz 6), deren Schätze zunächst nur an Ort und Stelle zu benutzen sind, enthält infolge der großen Schenkungen des Verlags Aibl in München (jetzt im Besitz der Universal-Edition Wien), Marcello Capra in Turin, Martin Cohen in Regensburg, Eugen Feuchtinger in Regensburg, J. Fischer & Bro. in New York, Fritz Gleichauf in Regensburg, Joh. Groß (F. A. Reiß) in Innsbruck, B. Kothes Erben in Leobschütz, Alois Maier in Fulda, H. Oppenheimer in Hameln u. a. m. und vor allem Fr. Pustet in Regensburg eine geradezu einzigartige kirchenmusikalische Bibliothek. Es wäre sehr zu wünschen, daß auch die wenigen noch nicht vertretenen Firmen, die Kirchenmusik verlegen, ihre Verlagswerke der Deutschen Musiksammlung zur Verfügung stellten. Die dort eingegangenen Werke werden in dreifacher Weise katalogisiert, so daß die Übersicht über die vorhandenen Schätze eine sehr leichte ist. Auch wird jedes Heft broschiert, bezw. gebunden.

An die H. H. Mitarbeiter.

Einsendungen (Aufsätze, Kleine Beiträge, Kritiken und Referate) für den 22. Jahrgang 1909 mögen bis 1. Juli 1908 erfolgen:

An die Redaktion des Kirchenmusikalischen Jahrbuchs
Dr. Karl Weinmann, Regensburg.



Anzeigen zum Kirchenmusikalischen Jahrbuch.



In meinem Verlage erschienen folgende Werke von

Karl Thiel.

Zwölf lateinische Kirchengesänge für die verschiedenen kirchlichen Festzeiten (Advent, Weihnachten, Fastenzeit, Karfreitag, Ostern, Pfingsten, Fronleichnam, Peter und Paul, Allerheiligen, Zur Kommunion) in einfacher Satzart für vierstimmigen gemischten Chor a capella, op. 19. Partitur M. 1.50, jede Stimme M. —.25

Offertorien aus dem Commune Sanctorum für 4- und 5stimmigen gemischten Chor a capella, op. 24.

Heft I. fünfstimmig. (Nr. 1: Veritas mea. Nr. 2: Inveni David. Nr. 3: Justus ut palma.) Partitur M. 1.00, jede Stimme M. —.15

Heft II. vierstimmig. (Nr. 4: Afferentur regi. Nr. 5: Diffusa est gratia. Nr. 6: Filiæ regum). Part. M. 1.00, jede Stimme M. —.15

Erlöser-Messe für 2 Knaben- (eventuell auch Frauen-) und 4 Männerstimmen a capella, op. 25. Partitur M. 2.00, Sopran, Alt, Tenor I. II., Baß I. II. je M. —.20

Vier größere Motetten für gemischten Chor a capella, op. 9.

Nr. 1. **„Jauchzet dem Herrn alle Welt."** Sechsstimmig (S. I. II., A., T., Bar., Baß) Part. M. 1.50, jede Stimme M. —.20

Nr. 2. **„Wer da glaubet und getauft ist."** (Über die kirchliche Credo-Intonation komponiert.) Fünfstimmig (S., A., T. I. II., B.). Part. M. 1.00, jede Stimme M. —.15

Nr. 3. **„Erbarm' dich mein, o Gott."** (Über den I. Psalmton komponiert.) Fünfstimmig (S., A., T., B. I. II.). Part. M. 1.00, jede Stimme M. —.15

Nr. 4. **„Befestige, o Gott, was du in uns gewirkt hast."** Fünfstimmig (S., A., T., B. I. II.). Part. M. —.75, jede Stimme M. —.15

Ferner:

Palestrina, G. P. da. Oratio Jeremiæ (Lectio III. vom Vorabende des Karsamstages) für den praktischen Gebrauch eingerichtet von **Karl Thiel.** Sechsstimmig (S. I. II., A., T., B. I. II.) Partitur M. 1.50, 4 Stimmen (jede M. —.25) M. 1.00

— — **Stabat mater** (achtstimmig — 2 Chöre) für den heutigen Chorgebrauch eingerichtet von **Karl Thiel.** Partitur M. 2.00, Stimmen (jede M. —.30) M. 1.20

Allegri's Miserere für den praktischen Gebrauch bearbeitet von **Karl Thiel.** Fünfstimmig. Partitur M. 1.50, Chorstimmen (jede M. —.20), M. —.80

Verlag von W. Sulzbach (Inh. Peter Limbach), Berlin W 57 Bülowstrasse 10.



Neue römische Choralbücher (Editio Vaticana)

und darauf bezügliche Literatur aus dem Verlage von **Friedrich Pustet** in **Regensburg:**

a) Ausgaben mit Choralnoten:

Commune Sanctorum juxta **ed. Vaticanam** a SS. PP. Pio X. evulgatam. 1907. 8°. IV u. 78 S. In Leinwandband M —.90

Kyriale seu Ordinarium Missæ cum **Missa pro Defunctis** juxta **ed. Vaticanam** a SS. PP. Pio X. evulgatam. Ed. V. 1907. 8°. IV und 124 S. In Leinwandband M 1.30

— — **Ausgabe für den Chorgebrauch.** 1907. Gr.-Fol. (Geb. 46×30 cm.) 76* S. **Rot- und Schwarzdruck.** Ausgabe auf Maschinenpapier. In Halbfranzband M 11.25, Ausgabe auf italienischem Handpapier M 2.25 mehr.

Kyriale Parvum sive Ordinarium Missæ **ex ed. Vaticana** a SS. D. N. Pio PP. X. evulgata excerptum. 1907. 48 S. in 12°. Auszug aus dem Kyriale. Geb. M —.50.

Unter der Presse:

Liber Gradualis, Editio Vaticana. Röm. Originalausgabe. Ungebunden M 4.80

— — Dasselbe. Getreuer Abdruck obiger röm. Originalausgabe, hergestellt durch meine Firma.

b) Ausgaben mit modernen Noten von Dr. F. X. Mathias:

Commune Sanctorum quod juxta editionem Vaticanam **Hodiernæ Musicæ** signis tradidit Dr. Fr. X. Mathias. 1907. 12°. IV u. 96 S. In Leinwandumschlag geheftet M —.65

Kyriale seu Ordinarium Missæ cum **Missa pro Defunctis** juxta **ed. Vaticanam** a SS. PP. Pio X. evulgatam. Ed. IV. 1907. 12°. IV u. 136 S. Mit deutscher, italienischer oder ungarischer Vorrede. In Leinwandband M 1.10

— — **Komplette Volksausgabe.** 1908. 32°. 248 S. Mit deutscher, englischer, französischer, italienischer oder ungarischer Vorrede. In Leinwandumschlag geheftet M —.50

Organum comitans ad Kyriale seu Ordinarium Missæ quod juxta **ed. Vaticanam** harmonice ornavit Dr. Mathias. Cum approb. Ordin. Ratisbon. 2. Ausgabe mit der Missa pro Defunctis etc. 1907. Hoch-Quart. 152 S. In Halbfranzband M 6.30

Choral-Wandtafeln von P. Dom. Johner, O. S. B. Drei Tafeln in Rot- und Schwarzdruck mit beigegebenen Erläuterungen. Auf 2 Tafeln aufgezogen mit Stäben M 5.80

Neue Schule des gregorianischen Choralgesanges von P. Dom. Johner, O. S. B. 1906. 8°. 314 S. In Leinwandband M 2.40
In **englischer** Sprache. „ M 2.60
In **italienischer** Sprache. „ M 2.60
In **französischer** Sprache unter der Presse.









Verlag von **Friedrich Pustet** in **Regensburg,**
zu beziehen durch alle Buchhandlungen:

800 Orgelkompositionen

in den Dur- und Moll-Tonarten

zum Gebrauch beim katholischen Gottesdienste

herausgegeben von

August Weil, Pfarrer in Hattenheim im Rheingau.

1907. Preis 8 *M*. Gebunden 10 *M*.

Vorbezeichnetes Werk verdient es, den Organisten angelegentlichst empfohlen zu werden. In großer Auswahl und praktischer Verteilung auf sämtliche Dur- und Moll-Tonarten liefert es Tonsätze, die durch ihre leichte bis mittelschwere Ausführbarkeit und durch ihre geringe Ausdehnung alle beim Gottesdienste Verwendung finden können. Es sind zwei-, drei- und mehrstimmige Sätze in dem Umfange von 4 bis zu 22 Takten, welche in einfacher imitiver Form, streng diatonisch und in ernstem rhythmischen Gange komponiert, sich alle als durchaus kirchlich erweisen.

Die Sammlung setzt sich zusammen aus Kompositionen anerkannt klassischer Meister, aus Umarbeitungen und Nachbildungen klassischer Muster. Die beigefügte genaue Pedalbezeichnung und der thematische Charakter der Orgelsätze machen das Werk auch zu einem praktischen Übungsbuche. Herr Pfarrer Weil darf versichert sein, daß das Werk, welches er mit bewundernswertem Fleiße in langjähriger Arbeit hergestellt hat, zur Hebung des Orgelspiels wesentlich beitragen wird.

Neues, **hervorragend** schönes Werk für **große** gemischte Chöre:

„Quo vadis?"

Dramatische Szenen [Ort und Zeit der Handlung: **Rom, 65 nach Christus unter Kaiser Nero** (erste Christenverfolgung)] nach dem gleichnamigen Roman von H. Sienkiewicz

für Soli, Chor, Orchester und Orgel

komponiert von

FELIX NOWOWIEJSKI, opus 30.

Klavierauszug M. 10.—, Singstimmen à M. 1.50, Textbuch M. —.30

bereitwilligst **zur Ansicht** auf 14 Tage.

Fulda, Aloys Maier, Hof-Musikverlag.

Aufführungen bereits vorgesehen in Wien, Berlin, Lemberg, Warschau, Prag, Teplitz, Köln, Bonn, Halberstadt, Danzig, Schweidnitz, Gleiwitz, Dresden, Königsberg, Posen, Krakau, Rom, London, Chicago.

Nach der Uraufführung schrieb das **Vaterland, Wien: Blühende Melodik, staunenswerte kunstvolle Polyphonie und eine farbenprächtige, tiefgesättigte Instrumentation zwingen den vorurteilsfreien Kritiker zu rückhaltsloser Anerkennung.**

Verlag von **Friedrich Puſtet** in **Regensburg**, zu beziehen durch alle Buchhandlungen:

Deutſche Choral-Wiegendrucke

von P. **R. Molitor** (O. S. B.).

Ein Beitrag zur Geſchichte des Chorals und des Notendruckes in Deutſchland. Gr. 4°.

Mit 20 polychromen Tafeln, einer Photogravüre und 72 Seiten Text.

In Originaleinband 20 Mark.

Für das Studium der Inkunabeln und für die Geſchichte des Chorals iſt dieſes Werk von großer Bedeutung.

Von höchſtem Intereſſe für alle Freunde klaſſiſcher Kirchenmuſik!

Sammlung

ausgezeichneter Kompositionen für die Kirche

von **Stephan Lück,** Domkapitular.

Neu herausgegeben von **Michael Hermesdorff** u. **Heinrich Oberhoffer.**

Vier Bände. Kl.-Quart in prachtvoller Ausstattung.

Band I enthaltend 9 vierstimmige Messen. 160 S. ℳ 2.40.
„ II enthaltend 9 drei-, vier- und sechsstimmige Messen. 184 S. ℳ 2.40.
„ III enthaltend 44 drei-, vier-, fünf-, sechs-, acht- und neunstimmige Motetten. 192 S. ℳ 2.40.
„ IV enthaltend 47 vier-, fünf- u. sechsstimmige Motetten. 232 S. ℳ 2.40.

Das ganze Werk in 2 Bänden gebunden ℳ 12.—. ☛ **Jeder Band ist auch apart zu haben.**

Die ersten 2 Auflagen dieser herrlichen Sammlung waren in auffallend kurzer Zeit vergriffen, wozu die warme Empfehlung vieler Hochw. Herrn Bischöfe beigetragen hat.

Piano- und Harmonium-Versandhaus

Georg Weidig, Regensburg,

erteilt auf Grund gediegener Fachkenntnisse und äußerst regen Verkehrs mit hervorragenden Musikkreisen zuverlässigen Rat und Auskunft bei Anschaffung von Klavieren aller Art.

Man verlange großen illustrierten Prachtkatalog gratis und franco, welcher über alle Fragen Auskunft gibt und für jeden Käufer von hohem Interesse sein wird.

Vertretung der edelsten Fabrikate.

Lieferung frachtfrei, zollfrei und mit Probezeit. Garantie. Hoher Rabatt. Vorzüglichste Referenzen hiesiger Kapazitäten. Einziges Versandhaus, welches in Regensburg großes Lager von Harmoniums unterhält.



Von den früheren durch Herrn Dr. F. X. Haberl herausgegebenen hochinteressanten Jahrgängen des Kirchenmusikalischen Jahrbuches sind noch vorhanden und werden zu den nachstehenden antiquarischen Preisen verkauft:

Die Jahrgänge	1876 bis 1885	für Mk.	5.20
„ „	1886 „ 1890	„ „	6.—
„ „	1891, 1893 bis 1897	„ „	7.—
„ „	1898 bis 1901	„ „	6.—
„ „	1902 „ 1904	„ „	4.50

Druck von Friedrich Pustet, Regensburg.



